

A) Relação da filosofia com a poesia e a arte.
Segredo e ideal do problema.
Instruções do acto de traduzir sobre a afinidade
e a dissemelhança entre poesia e filosofia*

Vamos deter-nos na relação entre filosofia e arte/poesia, no quadro da qual surgiram, desde o início entre os Gregos, os pontos de vista mais opostos, desde o desprezo (Heraclito) e o litígio declarado (Platão) até à defesa (Aristóteles) e à irradiação comum (Plotino). Em íntima conexão com a arte mas expandindo-a até um limite cósmico, vemos incrustar-se tudo quanto diga respeito à leveza, ao jogo, à casualidade, à contingência (Dioniso vendo-se ao espelho, a criança jogando aos dados, o riso dos deuses), que tomou o seu aspecto mais brilhante na aparição bela, na beleza. *Phanes* é a sua intensificação gloriosa.

No pensamento de Walter Benjamin encontra-se uma das tematizações mais decisivas daquela relação. Vamos centrar-nos na sua formulação mais aporética e mais fecunda:

Suponhamos que travamos conhecimento com uma pessoa bela e atractiva, mas fechada, porque traz consigo um segredo. Seria reprovável querer forçá-la. Mas seria permitido procurar se tem irmãos e irmãs e se a essência destes pode esclarecer nalguma coisa o que é enigmático naquele que nos é estranho. É assim precisamente que a crítica procura pelos irmãos e pelas irmãs da obra de arte. E todas as obras autênticas têm os seus irmãos e irmãs no domínio da filosofia. Elas são mesmo as figuras sob as quais o ideal do seu problema aparece. A totalidade da filoso-

* No texto «A inactualidade do conceito benjaminiano de crítica», *A Razão Apaixonada. Homenagem a Fernando Gil*, IN-CM, Lisboa, 2008, pp. 351-374, encontra-se uma primeira versão desta secção.

fia, o seu sistema, é de uma potência muito mais elevada do que o conjunto de todos os seus problemas o pode exigir, porque a unidade na solução de todos eles não é questionável.

«Sobre As Afinidades Electivas de Goethe», I.1, 172

Tentar conhecer a obra de arte é como travar conhecimento com «uma pessoa bela e atractiva, mas que traz consigo um segredo». A fim de encontrarmos um acesso para essa pessoa, vamos à procura dos seus parentes. Os parentes das obras de arte são os problemas filosóficos. O segredo da arte é, tal como o segredo da vida, um segredo visível. Em ambas, o segredo está à nossa frente, não está oculto. Há uma relação íntima entre arte e vida, que não é analisável, só pode ser surpreendida. Que relação é essa? Na filosofia não há um segredo, há um paradoxo, um limite da argumentação, simultaneamente coroa de espinhos e coroa de glória: é aquela pergunta sobre a unidade dos problemas da filosofia que não pode ser feita.

Se Wittgenstein diz no *Tractatus* que uma pergunta que não tem resposta é uma pergunta que não se pode fazer, Benjamin acrescenta que, havendo uma pergunta que não se pode fazer porque não tem resposta, não convém desembaraçarmo-nos sem mais dela: «O ideal do problema designa na filosofia o conceito desta questão não-existente, que pergunta pela unidade da filosofia.» O ideal do problema pode ser contemplado mas não discutido, i. e., se descobirmos que a resposta não é possível, isso significa que a pergunta não deve ser feita, o que tem como consequência que a unidade da filosofia é uma expectativa que ela própria não pode preencher recorrendo à resposta a uma pergunta possível. A esta expectativa errante, a esta tensão prodigiosa, chama Benjamin, à maneira goethiana, o ideal do problema.

Atentemos bem nisto: ele começou por ir ao encontro da obra de arte, uma pessoa secreta e inviolável, cuja decifração exigiu ir à procura dos parentes, os seus irmãos e irmãs, que se surpreendem entre os problemas de filosofia. E, em seguida, dá início a um movimento inverso, o que é um procedimento peculiar do método benjaminiano de pensar: para resolver um enigma foi ter com um paradoxo, que aqui se desenvolve e concentra na tese de que «o ideal do problema [...] não aparece numa pluralidade de problemas».

Ora, mesmo se o sistema não é questionável em nenhum sentido, existem, no entanto, formas que, não sendo questões, têm a mais profunda afinidade com o ideal do problema. São as obras de arte. A obra de arte não concorre com a própria filosofia, entra com ela simplesmente na relação

mais exacta graças à sua afinidade com o ideal do problema. E em virtude de uma legalidade que tem o seu fundamento na essência do ideal, este unicamente se pode apresentar numa pluralidade. O ideal do problema, porém, não aparece numa pluralidade de problemas. Antes está enterrado nalgumas obras e a sua extracção é a tarefa da crítica. Pois aquilo que em última instância ela verifica na obra é a possibilidade virtual de formulação do seu teor de verdade como o problema filosófico supremo; ora o que a faz deter, como por veneração, diante da obra e do mesmo modo por respeito diante da verdade, é precisamente a própria formulação. Com efeito, aquela possibilidade de formulação só seria resgatável se o sistema fosse questionável, e uma das manifestações de ideal transformar-se-ia desse modo na própria existência do ideal, que nunca é dado. Mas ela diz apenas que a verdade se reconheceria, sem ser um objecto questionável, como exigência. Se for permitido dizer que todo o belo reenvia de algum modo ao verdadeiro e que o seu lugar virtual na filosofia é determinável, isso significa que se pode encontrar em cada verdadeira obra de arte uma manifestação do ideal do problema.

Idem, idem

Segundo Benjamin, a unidade da filosofia não equivale àquele comum que resultaria da comparação de muitos problemas entre si, pelo contrário, «está enterrado nalgumas das obras e a sua extracção é a tarefa da crítica». A tarefa do crítico consiste em desenterrar o ideal do problema (que irá desaguar no teor de verdade, ao qual Benjamin se refere no início deste ensaio — passagem em que nos iremos deter mais à frente —, sem acentuar o paradoxo, sem se referir ao ideal do problema): «aquilo que a crítica verifica em última instância na obra é a possibilidade virtual de formulação do seu teor de verdade como problema filosófico supremo», um aspecto da resposta a essa pergunta que nunca poderá ser feita, isto é, o tesouro do crítico e que unicamente o próprio poderá resgatar. E é assim que o crítico, depois de ter surpreendido o carácter inacessível disso que quer compreender — a obra de arte —, e de se ter empenhado em procurar os seus familiares como um recurso que lhe permitisse aproximar-se da intimidade dessa pessoa bela e atractiva, foi levado a realizar o caminho inverso, quer dizer, esses familiares, os conceitos filosóficos, não se sustentam a si próprios, no sentido da unidade que os liga uns aos outros, e necessitam daquilo que é mais enigmático e secreto para poderem continuar a subsistir, para não soçobrem: as formas e as visões artísticas. Estamos perto do alvo da filosofia.

Pontos fundamentais a sublinhar: a afinidade (aqui sob a forma do parentesco entre obra de arte e problema filosófico) é o conceito-chave da categoria da relação em Benjamin*. O problema filosófico surpreende-se como possibilidade de formulação do teor de verdade da obra, que terá de ser desenterrado. Com frequência, a crítica — aqui claramente equiparada à filosofia — é comparada a um acto de desenterrar, de escavar na terra². O crítico é assim como um mineiro ou um descobridor de tesouros. Diante da obra, a pessoa que tem um segredo que não confessará pela violência, exige-se paciência, perseverança e reverência. Daí a verdade ser reconhecível e não questionável, pois pertence à ordem do mistério. Esta é uma ideia que Benjamin nunca põe de lado: a verdade não é um objecto de questionação, é uma exigência. Guardemos o reenvio do belo ao verdadeiro para mais tarde. Sublinhe-se desde já a confiança de Benjamin em relação à legitimidade de continuar a falar do vínculo entre beleza e verdade, sempre que se trata de pensar o que é a filosofia.

Concepção benjaminiana de linguagem e as suas consequências para a compreensão da arte

Muitas vezes, quando pensamos na vida — tendo subitamente acordado durante a noite, ou antes de adormecer, na adolescência ou mesmo na infância —, vemos uma cadeia, um fluxo ininterrupto de seres. A melhor apresentação disso é o final de *A Morte de Virgílio*, de Broch, em que a entrada do moribundo na morte se faz por uma dispersão exultante por todas as ordens terrestres e cósmicas. É uma corrente de seres que nunca acaba. Mas nós podemos restringir-nos aos seres humanos, multidões de crianças e de homens e de mulheres, uma corrente interminável, antes de nós e para além de nós. Benjamin tem muito presente essa corrente, mas não num sentido natural, trata-se sempre de uma questão do vínculo entre as gerações, de *tradendum*, isto é, a partir da palavra que pode ser deixada, da palavra que pode ser lida, da palavra que pode ser partilhada, da palavra que foi recebida. Porém, também se encontra indeciframente unida a essa visão do fluxo, da corrente humana, uma outra, a da repetição catastrófica.

* Cf. Excurso «Sobre a afinidade», p. 219.

² Cf. também *O Livro das Passagens* e o texto «Escavar e recordar» [«Ausgraben und Erinnern», c. 1932 (não publicado em vida de Benjamin), IV., 400-401.

No texto «Sobre a linguagem em geral e a linguagem humana» (II.1, 140-157) — em que as duas visões se enxertam uma na outra pela primeira vez —, a essência linguística do ser humano é a nomeação, a qual acaba por coincidir com a sua essência espiritual. Isto é, o homem manifesta a sua compreensão através do poder que tem de dar nomes, pelos quais reconhece a irradiação expressiva dos seres, a sua magia, como Benjamin lhe chama.

O nome dá conta dos seres com todas as suas manifestações imediatas. Como é que uma árvore se manifesta imediatamente? Pela sua morfologia, pela sua resistência ao vento, pelo crescimento das folhas, pelo crescimento dos frutos, pela sombra que dá. Como é que nós utilizamos uma árvore? Descansando à sua sombra, comendo os seus frutos, arrancando os seus ramos para nos aquecermos, deitando-a abaixo para a transformar em madeira com vista à construção de casas, de pontes (nalgumas destas acções podemos observar uma superação do utilitarismo). Mas aí a linguagem da árvore tornou-se em grande parte indirecta (embora comer os frutos e descansar à sombra ainda mantenham a irradiação expressiva da árvore). Ela só se manifesta de maneira imediata quando está íntegra, quando se mantém enquanto tal. A partir do momento em que é transformada, a sua linguagem foi traduzida sob forma utilitária. Mas também pode ser transformada sob forma artística. E no caso artístico, nos melhores casos artísticos, parece que subitamente percebemos o que é uma árvore ou, indirectamente, percebemos o que é a madeira ou o que é uma pedra³.

É preciso ainda assinalar um aspecto muito importante em «Sobre a linguagem em geral e a linguagem humana», e para o qual Benjamin adverte o leitor: não se trata de exegese do texto bíblico. Apesar de não ser crente, a tradição que ele tem à mão é a tradição em que foi educado — o texto do Antigo Testamento fornece-lhe o quadro segundo o qual, de acordo com as suas palavras, pode compreender a linguagem nas suas aporias. E como é que a linguagem nas suas aporias é compreendida a partir do Génesis? No contexto da criação, Deus disse: faça-se isto. E achou que era bom. A linguagem divina é criadora: dita a palavra luz, a luz aparece. Em relação ao homem, porém, Deus não disse: faça-se o homem, mas molda-o a partir do barro, a partir da terra. Esta versão é a mais antiga. Não será de mais sublinhar que Benjamin pensa o ser humano como um ser que pertence à Terra. A Terra é a Terra dos homens e nenhuma argumentação permitirá superar tal evidência. Digamos, o homem é feito de terra e a Terra está ao cuidado do homem. E como é que

3 No final da Primeira Parte retomar-se-á este aspecto.