

A ESTÉTICA COMO POSSIBILIDADE DE LIBERDADE E HUMANIDADE EM SCHILLER E UM POSSÍVEL DIÁLOGO COM JACQUES RANCIÈRE E WALTER BENJAMIN

Caio Graco Queiroz Maia⁵

Resumo: Nossos objetivos, neste artigo, são, em primeiro lugar, (a) analisar e caracterizar o pensamento de Friedrich Schiller quanto à relação entre estética e política, tal como encontrada em Educação estética do homem, a partir da noção de que, via estética, o homem moderno pode obter liberdade e humanidade plenas; em segundo lugar, (b) estabelecer em formato de esboço um diálogo entre Schiller, Jacques Rancière e Walter Benjamin quanto ao mesmo tema, salientando diferenças e proximidades. Nesse sentido, mostramos como a plenitude, para Schiller, pode ser alcançada pelo homem a partir da estética na medida em que esta é capaz de proporcionar um estado de harmonia entre impulsos e ausência de coerção. Mostramos também como a concepção da Schiller da relação entre arte, estética e política através da forma da obra é influente no conceito de partilha do sensível de Jacques Rancière, e como tal conceito, por sua vez, permite, por um lado, alguma aproximação com a ideia de arte crítica de arte anti-mítica de Benjamin (pelo caráter político contrário à opressão histórica), estando, por outro lado, distante dos desenvolvimentos singulares benjaminianos (principalmente quanto à importância da forma em relação ao conteúdo).

Palavras-chave: Friedrich Schiller, estética, política, Jacques Rancière, Walter Benjamin.

Abstract: Our purposes in this article are, first of all, (a) to analyze and characterize Friedrich Schiller's conception of the relationship between aesthetics and politics, such as we can find it in On the Aesthetic Education of Man, from the perspective that modern man can achieve absolute freedom and humanity through aesthetics; secondly, (b) to set up a sketchy dialogue between Schiller, Jacques Rancière e Walter Benjamin on the same topic, underlining differences and similarities. In this sense, we indicated how fullness, for Schiller, can be achieved by man through aesthetics to the extent that aesthetics is able to provide a state of harmony between drives and absence of coercion. We also indicated how Schiller's view of relationship between art, aesthetics and politics through the form of the work of art is influential in Jacques Rancière's concept of distribution of the sensible, and how this concept allows, on

⁵ Doutorado em filosofia em andamento pela Universidade Federal de Sergipe. E-mail: caiogracoqueiroz@hotmail.com

the one hand, a certain approximation with Benjamin's idea of anti-mythic art and art criticism (by the common political character contrary to historical oppression), but, on the other hand, not without some distance, due to its singularities (mainly regarding the importance of form in relation to content).

Keywords: Friedrich Schiller, aesthetics, politics, Jacques Rancière, Walter Benjamin.

Introdução

Nas famosas cartas intituladas Educação estética do homem, o poeta e dramaturgo alemão Friedrich Schiller (1759-1805) empreende, a partir de bases kantianas que lhe são influentes, a elaboração da relação entre a estética, as artes e o belo e as demandas sociais e políticas do homem moderno. Para Schiller, o estado de carência do homem diante de tais demandas se dá pela perda de sua humanidade, de sua completude humana e de sua liberdade na era moderna, que, por sua vez, é consequência de uma comunidade de homens divididos, sujeitos distantes de alcançar alguma totalidade. Para Schiller, a estética e belo podem e devem ser entendidos como possibilidade de recuperação daquela totalidade, e, portanto, aparecem como objeto imediato de confrontação para qualquer um que queira pensar a situação política de seu tempo. Neste texto, nosso objetivo é elucidar o pensamento deste autor acerca da relação entre estética, política e liberdade, mostrando como este é conduzido desde a ideia de cisão do homem moderno até a possibilidade, via determinabilidade estética, do surgimento de uma nova humanidade. Além disso, em um segundo momento, tentaremos apresentar, em formato de esboço, uma discussão sobre a relação entre arte e política, desta vez mais próximo de nossa pesquisa, que coloque em evidência o pensamento de outros autores como Jacques Rancière e Walter Benjamin.

A estética como possibilidade da plenitude e da liberdade em Schiller

Para percorrermos o itinerário que nos conduzirá, nas elaborações de Schiller em Educação estética do homem, até uma ideia de educação estética, de uma doação de importância à estética e à beleza na constituição do homem, da humanidade, da política e da sociedade, é preciso que comecemos por um ponto fundamental: a ideia de homem moderno enquanto cindido. Para Schiller, esta é uma marca pronunciada nos homens de seu tempo, e que os

diferenciariam, por exemplo, do homem grego. Nos gregos antigos, explica, natureza e razão, sentimento e espírito não estavam ainda separados. Razão e matéria caminhavam juntas, e a primeira não mutilava a segunda. Nos deuses gregos, a natureza era projetada e dividida em partes, mas não dilacerada, sendo, isto sim, mesclada, contendo cada deus a humanidade inteira. Já a vida moderna adquire um caráter mecânico, composta por partes sem vidas. O homem é fragmentário na modernidade, cindido. Por um lado, razão e espírito. Por outro, natureza e sentimento. Tal cisão é que seria o impedimento de uma melhora na humanidade, na medida em que não há um equilíbrio entre opostos, mas uma dominação de um lado sobre outro em certos homens. (Cf. SCHILLER, 2002, p. 36-39)

Essa ideia de cisão percorrerá todo o texto. Schiller, a partir dela, circunscreverá certas dualidades, alcançadas pela razão, presentes no homem, dualidades estas sempre opostas e complementares. Uma primeira dualidade a ser destacada é a dualidade entre os conceitos de pessoa e estado, aquele ligado ao absoluto, à permanência, à forma, à personalidade e à liberdade, este ligado à temporalidade, à mutabilidade, à matéria e à sensibilidade. Trata-se da dualidade referente à distinção entre o que, no homem, permanece inalterado com o tempo, e aquilo que muda constantemente. Cada qual constitui espaços distintos do homem, a partir dos quais se desdobram as demais dualidades. Um destes desdobramentos é a dualidade entre personalidade (dada em relação à pessoa) e sensibilidade (dada em relação ao estado), que, para Schiller, devem complementar-se a fim de impedir que o homem torne-se forma vazia, de um lado, e mera matéria, de outro. Por fim, a esta dualidade corresponderiam duas tendências opostas, nas palavras de Schiller:

Daí nascem as duas tendências opostas no homem, as duas leis fundamentais da natureza sensível-racional. A primeira exige realidade absoluta; deve tornar mundo tudo o que é mera forma e trazer ao fenômeno todas as suas disposições. A segunda exige a formalidade absoluta: ele deve aniquilar em si mesmo tudo que é apenas mundo e introduzir coerência em todas as suas modificações; em outras palavras, deve exteriorizar todo o seu interior e formar todo o exterior. (SCHILLER, 2002, p. 61)

Cada tendência, portanto, faz exigências que significariam, ao fim, o aniquilamento da tendência oposta. Essas tendências opostas são denominadas também de impulsos por Schiller. Por um lado, o impulso sensível que submete o homem ao tempo (devir, estado) e torna-o matéria. Tal impulso limita o homem enquanto finito, ao mesmo tempo que desdobra suas disposições. Por outro lado, o impulso formal, que põe o homem em liberdade, harmoniza os fenômenos e afirma a pessoa em detrimento do estado. Tal impulso exige verdade e justiça. Com isso, já conseguimos delinear algo da pretensão de Schiller. Se a beleza e a disposição estética podem contribuir na formação humana, essa contribuição deve passar pela resolução

da oposição entre estes impulsos, de forma que um impulso não sobreponha o outro, mas que haja, isto sim, harmonia. Do lado da sensibilidade: passividade, impulso material, faculdade receptiva. Do lado da razão: atividade, impulso formal, faculdade determinante. Ambos devem ser intensificados, sem que um tome o lugar do outro ou prioridade em relação ao outro. Se um passa a dominar, perde-se ambos, porque ambos se dão como recíprocos a partir da existência do outro. (Cf. SCHILLER, 2002, p. 68-71)

Em outras palavras, nenhum dos impulsos deve ser suprimido, mas, também, nenhum deve se sobrepor. Por isso é necessário pensar a condição em que os dois impulsos atuariam de forma igual no homem. Somente nessa condição havia plenitude da humanidade no homem. Para Schiller, se o homem apenas sente lhe é ocultada a pessoa; se apenas pensa, o estado. Para possuir a intuição plena de sua humanidade são necessários os dois impulsos, as duas experiências, simultaneamente. Porém, caso isso ocorresse, não estaríamos diante dos dois impulsos anteriores, mas de um novo, que ele denomina de impulso lúdico:

O impulso sensível quer que haja modificação, que o tempo tenha conteúdo; o impulso formal quer que o tempo seja suprimido, que não haja modificação. O impulso em que os dois atuam juntos [...], este impulso lúdico seria direcionado, portanto, a suprimir o tempo no tempo, a ligar o devir ao ser absoluto, a modificação à identidade (SCHILLER, 2002, p. 74)

Ao impulso sensível se associam a modificação, a recepção do objeto (o ser determinado), a exclusão da espontaneidade e da liberdade (necessidade física), e a submissão às leis da natureza. Ao impulso formal se associam a identidade, o engendramento do objeto (o determinar), a exclusão da dependência e da passividade (a necessidade moral), e a submissão às leis da razão. Ao impulso lúdico, por sua vez, se associam tanto a modificação quanto a identidade, tanto o receber quanto o engendrar, as necessidades física e moral simultaneamente, as supressões da contingência e da necessidade, a liberdade moral e a liberdade física. O que faz o impulso lúdico, ao fim, afirma Schiller, é tornar contingentes tanto a índole formal quanto a índole sensível (material), suprimindo o domínio de ambas, harmonizando:

Na mesma medida em que toma às sensações e aos afetos a influência dinâmica, ele [o impulso lúdico] os harmoniza com as ideias da razão, e na medida em que despe as leis da razão de seu constrangimento moral, ele as compatibiliza com os interesses dos sentidos (SCHILLER, 2002, p. 75)

É a partir do impulso lúdico que Schiller chega à estética e à beleza, pois são estas o seu objeto. Se o objeto do impulso sensível é vida (ser material e presença nos sentidos); se o objeto do impulso formal é forma (disposição formal, faculdades de pensamento), o objeto do impulso

lúdico é ambos, isto é, a forma viva. E já que somente no belo a forma é viva e a vida é forma, a qualidade estética, a beleza, são objetos do impulso lúdico. Para Schiller, a beleza não pode ser meramente vida, nem meramente forma. Ela é objeto do impulso lúdico e, portanto, tanto do impulso sensível quanto do impulso formal. Com efeito, é ao intuir o belo que o espírito livra-se da coerção de um dos impulsos opostos, isto é, livra-se da coerção tanto da lei quanto da necessidade. E com isso esclarece-se o porquê da denominação “lúdico” a tal impulso. O fim da coerção, afirma o poeta alemão, a liberdade plena, é a condição para o jogo. Somente onde a coerção cessa, o jogo com a beleza se inicia. O ócio e a indiferença, explica, relacionados ao fim da coerção dos impulsos, é a marca da existência livre e sublime. É disso que dá prova as esculturas gregas onde se encontram tais características: ali há repouso sem conflito de forças. (Cf. SCHILLER, 2002, p. 77-81)

Resta agora elucidarmos como Schiller pensa a passagem do estado em que um dos impulsos impera para este estado de fim de coerção. Isto é, da oposição nítida entre impulsos até a supressão dessa oposição. Para começar, Schiller afirma que, antes de determinações, isto é, antes de qualquer inclinação, qualquer sensação, qualquer domínio de qualquer impulso, o estado do espírito humano é de uma determinabilidade sem limites (infinitude vazia). Quando seu sentido é afetado, uma única determinação ganha realidade, o vazio torna-se força agente e ganha conteúdo, ao mesmo tempo em que se limita. Em outras palavras, para haver a realidade, perde-se a finitude. “É somente através de limites, portanto, que chegamos à realidade; [...] somente pela supressão de nossa livre determinabilidade à determinação” (SCHILLER, 2002, p. 96) É problemático, porém, afirma Schiller, que alguma realidade possa surgir da mera limitação, da mera exclusão. Deve haver algo de que se limite e se exclua, algo de positivo. O mesmo vale para a representação. (Por exemplo, a representação do instante, que permite o tempo para nós, depende que haja o tempo eterno de que ela se limita). Somente pelo limite chega-se ao ilimitado de que o limite. Porém, também somente pelo ilimitado chega-se ao limite por exclusão:

Quando, portanto, afirmamos que o belo permite ao homem uma passagem da sensação ao pensamento, isso não deve ser entendido como se o belo preenchesse o abismo que separa a sensação do pensamento, a passividade da ação; este abismo é infinito, e sem interferência de uma faculdade nova e autônoma é eternamente impossível que do individual surja algo universal, que do contingente surja o necessário. O pensamento é a ação imediata dessa faculdade absoluta (SCHILLER, 2002, p. 96)

Diante das determinações limitadas opostas cuja distância remete ao ilimitado de que se originaram, o pensamento aparece como a faculdade autônoma absoluta capaz de fazer a ligação

entre opostos e elevar o limitado ao ilimitado, e a beleza, na medida em que exclui influências externas e proporciona às faculdades do pensamento liberdade, torna-se um meio para isso. Ademais, o impelir a própria satisfação de cada impulso oposto, explica o autor, gera um duplo constrangimento que suprime-se reciprocamente. Há agora uma perfeita liberdade entre ambos afirmada pela vontade:

O impulso sensível desperta com a experiência da vida (pelo começar do indivíduo) e o racional com a experiência da lei (pelo começar da personalidade), e somente agora, após os dois terem-se tornado existentes, está erigida a humanidade. Até que isso aconteça, porém, tudo nele se faz segundo a lei da necessidade; agora, porém, é abandonado pela mão da natureza, e passa a ser questão sua afirmar a humanidade que ela estruturara e revelara nele. Pois tão logo os dois impulsos fundamentais e opostos ajam nele, perdem ambos seu constrangimento, a oposição de suas necessidades dá origem à liberdade (SCHILLER, 2002, p. 99)

Para explicar como do estado de coerção chega-se ao estado de liberdade, Schiller parte da ideia de que é possível afirmar que em um homem incompleto, onde um dos dois impulsos não se desenvolveram, onde há somente um impulso, a liberdade ainda não se iniciou. A história da liberdade, isto é, seu desabrochar no homem, consiste, então, na história do desenvolvimento dos dois impulsos opostos. Nesta história, o impulso sensível, afirma o autor, é primeiro ao impulso formal, já que o homem se inicia pela mera vida (é indivíduo antes de ser pessoa), se inicia sob o domínio da necessidade (não há vontade propriamente dita). Para a passagem ao estado de pensar, porém, não basta que o impulso formal se inicie. É preciso que o impulso sensível antes retroceda, já que um impulso só se inicia quando não há mais o outro. Há portanto, continua, um momento em que o homem está livre de toda determinação, em que não há coerção de um impulso sobre o outro. Encontra-se em um estado de determinabilidade. Em um estado como aquele antes de receber qualquer impressão, antes de receber limitação. Porém, e esta parte é essencial, como de tal estado negativo, ausente de conteúdo, deve resultar em um estado positivo, a determinação anterior (o impulso sensível) deve ser retida de alguma forma ao mesmo tempo em que é suprimida. Deve ser destruída e conservada, o que só pode ser possível com o surgimento de outra tendência oposta a ela:

A mente, portanto, passa da sensação ao pensamento mediante uma disposição intermediária, em que sensibilidade e razão são simultaneamente ativas e por isso mesmo suprimem mutuamente seu poder de determinação, alcançando uma negação mediante uma oposição. Esta disposição intermediária, em que a mente não é constrangida nem física nem moralmente, embora seja ativa dos dois modos, merece o privilégio de ser chamada uma disposição livre, e se chamamos físico o estado de determinação sensível, e lógico e moral o de determinação racional, devemos chamar estético o estado de determinabilidade real e ativa. (SCHILLER, 2002, p. 103)

A esta determinabilidade real e ativa Schiller chama determinabilidade estética. Este é o estado em que a liberdade é plena. Em que, sem um constrangimento de um dos lados, a vontade põe-se livre. Este é o estado em que a humanidade do homem pode dar-se. Este é o estado de ausência de coerção. Porém não é o único estado de determinabilidade, e deve ser diferenciado, pois, a esta determinabilidade se opõe, de um lado, as determinações (formal ou sensível) e, de outro, a determinabilidade passiva. A mente, afirma Schiller, pode se determinar em dupla forma: por limitação externa (quando sente) ou por limitação própria (quando pensa). Além disso, ela é determinável, isto é, encontra-se em estado de determinabilidade, também em dupla forma: por não estar determinada simplesmente, isto é, por mera ausência de determinação ou por não estar determinada por exclusão. Em outras palavras, por ter uma determinação que não lhe impõe limites. Esta última é a determinabilidade estética. A determinabilidade por mera ausência de determinação Schiller denomina de infinitude vazia. A determinabilidade estética, denomina de infinitude plena.

Com a disposição estética, na infinitude plena, é devolvida ao homem a liberdade plena, tal qual a dada pela natureza antes de qualquer determinação. Também é devolvida a humanidade, na medida em que deixa de haver império de um único impulso. A beleza torna-se uma segunda criadora, ao devolver à humanidade, a possibilidade de determinação por vontade. No estado de determinabilidade estética, repetimos, não há domínio de um impulso sobre outro. Isso significa, porém, consequências importantes para a ideia de beleza em Schiller. Para ele, em conformidade com o que afirmara a respeito das esculturas gregas, a beleza deve estar acompanhada de uma ausência de conflito de forças. Deve estar acompanhada de repouso. É por isso que, no estado estético, afirma, o homem é zero, no sentido de que a beleza que age nesse estado é, deve ser, indiferente ao conhecimento e à intenção moral:

a beleza não oferece resultados isolados nem para o entendimento nem para a vontade, não realiza, isoladamente, fins intelectuais ou morais, não encontra uma verdade sequer, não auxilia nem mesmo o cumprimento de um dever, e é, numa palavra, tão incapaz de fundar o caráter quanto de iluminar a mente. (SCHILLER, 2002, p. 106)

Isso se dá porque o estado estético é propício não a determinada disposição isolada, mas a ambas simultaneamente. No estado estético, o limite de uma disposição é trocado pelo ilimitado de ambas. Schiller adverte, entretanto, que somente no Ideal de pureza estética é possível um efeito puramente estético, isto é, puramente ilimitado, sem tendência a certa disposição. Como as obras de arte apenas podem se aproximar desse Ideal, é comum que efeitos outros decorram daí, sem que com isso perca-se o critério de que, quanto mais próximo daquele Ideal, mais nobre será a obra. (Cf. SCHILLER, 2002, p. 110) Quanto menos limitada a obra,

quanto mais generalidade houver em sua particularidade, quanto mais a forma suprime o conteúdo (mais voltado às particularidades), mais perfeita será. Nas palavras do autor, “o conteúdo [...] atua sempre como limitação sobre o espírito, e somente da forma pode-se esperar verdadeira liberdade estética” (SCHILLER, 2002, p. 111). Por fim, Schiller salienta ainda que a mente do espectador deve permanecer livre após o contato com a obra, e se esta tem como objetivo provocar paixões, ensinar ou corrigir moralmente, tais objetivos são contrários à beleza que, na obra, antes de tudo, quer livrar de tendências e limitações. Por outro lado, o espectador também pode ter uma apreensão enganosa da obra, caso sua mente seja limitada e apenas esteja apta a apreensão via sentido ou via entendimento, nunca via todo. Com isso, interessa-se pelo físico ou pelo moral, nunca pelo estético. Com isso, vê-se obrigado a destruir a harmonia presente na forma em função da fruição pelo conteúdo. Com isso, não pode jamais abrir-se à verdadeira determinabilidade estética e à liberdade que daí advém.

Arte e política: um esboço de discussão entre Schiller, Rancière e Benjamin

A partir deste ponto nós propomos um exercício, em formato de esboço sem pretensões, em que buscamos pôr em discussão as visões de Friedrich Schiller, Jacques Rancière e Walter Benjamin acerca relação entre obra de arte e política, a fim de apontar possíveis aproximações e distanciamentos. Para Schiller, já o vimos, é possível pensar um papel político da obra de arte no proporcionar de um estado de determinabilidade estética aos homens, restaurando a plenitude humana e a liberdade que lhe foi retirada na modernidade, possibilitando, assim, que tais homens alcancem um estado de desenvolvimento social livre de coerção. Este papel, entretanto, passaria por uma indiferença da obra de arte em relação à própria política (em seu sentido real), ou à moral, à verdade ou qualquer efeito não-estético que lhe possa ser relacionado. Há portanto um olhar acerca do político na arte que rejeita o conteúdo, com seus significados imediatos de apelo à razão ou à sensibilidade, em função da forma, da pureza estética, em que interesses particulares retrocedem em função da ausência de interesses atestada pela livre aparência ou pelo jogo.

Rancière, por sua vez, e em consonância com as questões de sua época, lê as visões estéticas pós-utópicas do final do século XX e começo do XXI, desencantadas com a possibilidade de emancipação política via arte, como mais do que nunca dentro do campo de disputa política, na medida em que preservam, em ambas as visões, ideias de uma comunidade livre e emancipada, como promessa ou como origem, e, portanto, se inserem na ação de uma

reconfiguração da *partilha do sensível*, da experiência sensível, como expressão de uma configuração ausente de dominação particular. A influência de Schiller é clara neste ponto. Assim, Rancière disponibiliza uma nova visão acerca da relação entre arte e política, em que o campo de disputa está não mais no âmbito das instituições, nem no âmbito da produção econômica, mas no âmbito da sensibilidade, do qual toda forma de arte, pura ou politizada, participa.

Em “A estética como política” (2010) Jacques Rancière busca elaborar um campo de pensamento que possa dar conta dos lugares aparentemente opostos em que se fixaram as visões sobre a arte no período pós-utópico. O aspecto fundamental de tal formulação surge quando Rancière, ao delinear duas maneiras contemporâneas de concepção de arte, uma em que é valorizado a singularidade e heterogeneidade da arte em relação às experiências sensíveis do cotidiano (denominada estética do sublime⁶), e outra em que é valorizado, contrariamente, a aproximação entre arte e cotidiano a partir de uma sensibilidade compartilhada (denominada estética relacional⁷), mostra que, em ambas, está manifesta a configuração do espaço sensível da comunidade de que fazem parte:

a tarefa que o filósofo atribui à tela “sublime” do pintor abstrato, solitariamente pendurado na parede branca, ou aquela que o curador de exposição atribui à instalação ou à intervenção do artista relacional se inscrevem na mesma lógica: a de uma “política” da arte que consiste em suspender as coordenadas normais da experiência sensorial. O primeiro [estética do sublime] valoriza a solidão de uma forma sensível heterogênea, o segundo [estética relacional], o gesto que desenha um espaço comum. Mas esses dois modos de colocar em relação a constituição de uma forma material e a de um espaço simbólico talvez sejam as duas faces de uma mesma configuração originária, que liga a particularidade da arte a um certo modo de ser da comunidade. (RANCIÈRE, 2010, p. 21-22)

Ao manifestarem um certo modo de configuração do sensível, uma configuração da comunidade, as obras de arte dão a ver, em sua forma, aquilo Rancière denomina de *partilha do sensível*. Ao fazerem isso, expressam, também, o substrato de poder e dominação que fundamenta essa partilha. Para Rancière, a obra de arte toca a política justamente em sua

⁶ Entre outras características da concepção de arte da estética do sublime estão também: (a) o repartimento em duas subdivisões, em que uma toma a singularidade da arte como poder de instauração de um ser-em-comum anterior à política e em que outra radicaliza o corte e torna-se avessa a aproximação entre ideia e sensível, fazendo da aparição uma não-aparição; (b) a tomada da aparição artística, para ambas as subdivisões, em um sentido de comunidade, seja a do compartilhamento da ideia na aparição singular, seja a do compartilhamento do interdito da ideia na aparição singular; (c) o de revogar qualquer sentido de emancipação política coletiva via arte, distanciando a radicalidade artística, que buscam, da utopia estética, que rejeitam. (RANCIÈRE, 2010, p. 17-18)

⁷ Entre outras características da concepção de arte da estética relacional estão também: (a) ainda o revogar da emancipação política via arte, porém, de forma diferente da estética sublime, distanciando-se não só da utopia estética, mas também da radicalidade artística, em função de uma obra de arte que advém do comum; (b) o sentido de comunidade, portanto, estaria na aproximação e interação da obra com o cotidiano através de fornecimento novas perspectivas sobre o ambiente já vivido. (RANCIÈRE, 2010, p. 18)

capacidade de propor, na forma, uma reconfiguração dessa partilha e, portanto, uma discordância em relação à configuração política instituída e a proposição de uma nova. Para Rancière, a obra de arte é política porque reconfiguração da partilha do sensível é política em seu todo. Porque, se é do mais essencial à política a abertura sensível àquilo e àqueles esquecidos, silenciados, ocultados; se é da política a introdução destes no seio do comum e da comunidade, então a política consiste, deve consistir, afirma o filósofo, em uma sempre nova reconfiguração do sensível, de sua partilha. (Cf. RANCIÈRE, 2010, p. 21)

Neste ponto, as ideias de Schiller tornam-se preciosas a Rancière. Se Schiller, em suas cartas, mostrou como a desarmonia entre duas tendências no homem é característica da modernidade e de uma liberdade impedida, sendo tal desarmonia oriunda do domínio de uma tendência sobre outra, no espaço político real a mesma desarmonia se mostra sob a forma da dominação das classes economicamente abastadas, intelectuais e com mais influência estatal sobre as massas, os homens de sensação, os homens da natureza. A aspiração a uma repartilha do sensível pelas duas visões da arte contemporânea é uma aspiração pelo fim dessa dominação opressiva. Isso só é possível, porém, afirma Rancière, se a partilha do sensível se der como *jogo*, isto é, se der à maneira da arte mais perfeita tal qual afirmada por Schiller, em que tendências unilaterais com fins particulares (fins morais, sensuais, nas obras de arte; fins de opressão do outro, na política) retrocedem em função de uma tendência totalizante, ilimitada e estética. A figura que mais uma vez ressurgiu é a da escultura grega ociosa, que só pode ser apreendida em sua totalidade mediante a retirada de interesses particulares, mediante o encontro estético (nem puramente sensível, nem puramente intelectual) com sua aparência. (Cf. RANCIÈRE, 2010, p. 26) Com isso, por fim, e aqui a influência de Schiller é clara, Rancière estabelece uma relação totalmente outra entre arte e política, em que a arte interfere na política não a partir de conteúdos que possa comportar, mas pela seu poder estético de ociosidade:

A arte não é política em primeiro lugar pelas mensagens e pelos sentimentos que transmite sobre a ordem do mundo. Ela também não é política pelo seu modo de representar as estruturas da sociedade, os conflitos ou as identidades dos grupos sociais. Ela é política pela distância que toma em relação a essas funções, pelo tipo de tempo e de espaço que institui, pelo modo como recorta esse tempo e povoa esse espaço. São duas transformações dessa função política que nos propõem as figuras às quais eu fazia referência. Na estética do sublime, o espaço-tempo de um encontro passivo com o heterogêneo coloca em conflito dois regimes de sensibilidade. Na arte “relacional”, a construção de uma situação indecisa e efêmera convoca um deslocamento da percepção, uma passagem do estatuto de espectador ao de ator, uma reconfiguração dos lugares marcados. Em ambos os casos, o atributo da arte é operar um novo recorte do espaço material e simbólico. E é nesse ponto que a arte toca a política. (RANCIÈRE, 2010, p. 20)

Por seu caráter puro, predomina na arte a livre aparência que, à semelhança do jogo, encontra fim em si mesmo, e que pode funcionar somente onde há liberdade plena, onde há ausência de dominação. Reina aí uma imagem que inevitavelmente se inscreve na ordem política. O fim da dominação, o fim da opressão, a tomada da humanidade pelos homens, passa pela configuração de uma organização da experiência sensível em que o jogo possa ocorrer, o que implica, por sua vez, em uma ordem política em que opostos particulares (Estado e massa, intelecto e sensibilidade) sejam refreados em função de uma partilha do sensível que não mais se identifique com um dos lados. Em uma partilha atenta ao sentido de comunidade. Daí que a relação entre arte e política que Rancière propõe em nada entre em conflito com uma ideia de pureza da arte. Pelo contrário, é devido a tal pureza, à ociosidade, ao seu caráter estético propriamente, que a arte expressa uma reconfiguração da partilha do sensível preciosa para a política. (Cf. RANCIÈRE, 2010, p. 26-27)

Essa relação da arte com a política, afirma Rancière, encontra lugar em uma *metapolítica*, isto é, em um pensamento que ajuste sua mira para os processos que jazem no subterrâneo das formas políticas visíveis, e não nelas mesmas. Esses processos são identificados com as formas da existência sensível, que a arte, mesmo pura, mesmo arte pela arte, tem capacidade de revolucionar. Com isso, Rancière retrocede do conflito entre arte pura e arte politizada para o conflito já apresentado nas duas visões estéticas contemporâneas, entre arte sublime e arte relacional, afirmando que este conflito também é pensado e solucionado por Schiller. Isso porque a livre aparência (o modelo é sempre a escultura grega) é tanto aparição de uma potência heterogênea (arte sublime) estranha aos interesses do espectador, prometendo uma humanidade plena não apresentável ainda, não possível ainda, como aparição modesta e próxima (arte relacional) resultado de uma comunidade que a produziu, de uma comunidade livre e autônoma em que ainda não se efetuou a separação entre arte e cotidiano. Há aqui, explicita Rancière, uma articulação entre arte e não-arte, na medida em que, enquanto singularidade, a obra aparece como arte ao espectador, mas, enquanto parte do cotidiano da comunidade, ela aparece como não-arte àqueles que a produziram. Por fim, Rancière defende que, em realidade, a ideia de uma estética pós-moderna, com o fim das pretensões de emancipação pela arte e da autonomia da arte, não encontra realidade, na medida em que a arte tomada enquanto possibilidade de repartilha do sensível continua com tais pretensões, mas que apenas fixou o conflito em seu lugar verdadeiro: a experiência sensível. (Cf. RANCIÈRE, 2010, p. 29-34)

Para que possamos articular tais pensamentos com o de Benjamin, consideramos interessante elaborar as considerações que estas posições, a princípio, formulariam sobre uma

posição possivelmente benjaminiana. Acreditamos que Rancière o faz ao tratar da revolução estética, isto é, da tentativa engendrada na modernidade, mas retomada com força no começo do século XX, de relacionar arte e revolução política via dois modos: transformação da arte em forma de vida (é o mesmo ponto que Habermas se dirigiu, em outro texto, quando aproximou Marcuse e Schiller⁸) e transformação da arte em forma heterogênea de resistência e promessa. Para Rancière, as revoluções estéticas se opõem à revolução política de Estado, já que esta última sempre acabaria por resultar em uma nova estrutura de dominação. Por sua vez, as revoluções estéticas intentariam revolucionar a comunidade do sentir, as experiências sensíveis da humanidade como um todo.

A apreensão dessa ideia de revolução, advinda do programa de Hegel, Schelling e Hölderlin, via o conceito de homem produtor de Marx (o estético via produção), acabou por gerar, explica o filósofo argelino, no início do século XX, a ideia de que a revolução estética deveria passar pelo fim da obra de arte enquanto singular heterogeneidade, integrando-a na vida enquanto uma das produções materiais humanas:

⁸ Em “Excurso sobre as cartas de Schiller acerca da educação estética do homem”, Habermas sintetiza o empreendimento de Schiller como uma análise da modernidade, a partir de elementos kantianos, que desemboca em uma ideia de *utopia estética*. Nesta utopia, a arte teria uma função social e revolucionária que passaria, decididamente, por um aspecto comunicativo que lhe é intrínseco e que permitiria uma ação não sobre o indivíduo, mas sobre o coletivo. Isso se deve a intervenção que a arte poderia realizar nas relações intersubjetivas, tornando-se o *medium* através do qual a humanidade alcançaria a liberdade política. É devido ao efeito intersubjetivo, ao seu caráter público, explica Habermas, que a arte conseguiria, no texto de Schiller, alcançar o todo, a comunidade, para além de qualquer fragmentação, devolvendo-lhes a plenitude, a totalidade. Eis o estado estético. (HABERMAS, 2000, p. 65) Habermas também põe em perspectiva histórica o pensamento schilleriano, ao afirmar que ele manteve-se como referência para uma tradição que se estende de Hegel a Marcuse, passando por Marx e Lukács. Quanto ao mais contemporâneo desses, Marcuse, Habermas mostra como há proximidade em suas ideias tardias acerca da obra de arte e as de Schiller, principalmente quanto à relação entre arte e vida. Se, aparentemente, a dissolução da arte na vida, a dissolução do sublime pela aproximação da arte e da vida, os conteúdos da realidade desta se incorporando naquela, se constituiria como pressuposto para a realização daquela utopia estética — foi o que tentaram surrealistas e dadaístas no começo do século XX — isso, para Schiller e Marcuse, no entanto, é enganoso se não feito de modo mediado. Na medida em que uma estetização da vida tal qual tentada por surrealistas e dadaístas requereria que o conteúdo da realidade incorporado rompesse com a forma, com possibilidade de distinção entre arte e vida, se perderia o poder comunicativo, anti-cisão da arte, que reside somente onde a aparência estética, a forma, constitui-se como *medium* para a totalidade perdida, para a liberdade recuperada. Nas palavras de Habermas: “Sem dúvida, a utopia estética de Schiller não visa estetizar as relações de vida, mas revolucionar as relações do entendimento recíproco. Diante da dissolução da arte na vida, que mais tarde os surrealistas exigirão programaticamente, e que os dadaístas e seus seguidores vão querer colocar em prática valendo-seda provocação, Schiller persiste na autonomia da pura aparência. Espera da alegria na aparência estética a “revolução total” de “rodas as formas de sentimento”. Mas a aparência só permanece uma aparência puramente estética enquanto prescinde de todo apoio na realidade. De modo análogo a Schiller, Herbert Marcuse definirá mais tarde a relação da arte com a revolução. Visto que a sociedade não se reproduz apenas na consciência dos homens, mas também em seus sentidos.[...] Todavia, a arte não deve efetuar o imperativo surrealista, não deve se converter, dessublimada, em vida. [...] O último Marcuse repete a advertência de Schiller diante de uma estetização não mediada da vida: a aparência estética desdobra a força reconciliadora apenas enquanto aparência. [...] Se se tentasse [...] quebrar os recipientes da aparência estética, os conteúdos se derramariam: do sentido dessublimado e da forma desestruturada não poderia partir uma ação libertadora. Um estetização do mundo da vida só é legítima para Schiller no sentido de que a arte age de modo catalisador, como uma forma de comunicação, como um *medium* no qual os momentos separados se unem de novo em uma totalidade não forçada.” (HABERMAS, 2000, p. 70-71)

Todos o sabemos: esse programa definiu não apenas uma ideia da revolução estética, mas também uma ideia de revolução, simplesmente. Sem ter tido oportunidade de ler esse rascunho esquecido, Marx o transpôs, meio século depois, exatamente para o roteiro da revolução humana, e não mais política. Essa revolução que a filosofia, ela também, devia realizar, suprimindo-a, e dar ao homem a posse daquilo do qual ele nunca teve mais do que a aparência. Ao mesmo tempo, Marx propunha a nova identificação durável do homem estético: o homem produtor, que produz ao mesmo tempo os objetos e as relações sociais nas quais são produzidos. Foi com base nessa identificação que a vanguarda marxista e a vanguarda artística se encontraram por volta dos anos 20 e concordaram com o mesmo programa: a supressão conjugada do dissenso político e da heterogeneidade estética na construção das formas de vida e dos edifícios da nova vida. (RANCIÈRE, 2010, p. 31)

Se essa interpretação acaba sendo associada a uma utopia e uma revolução com que se iludiram artistas e filósofos do século XX, na verdade, e essa é a posição de Rancière, dentro do conceito de *partilha do sensível*, ambas as ideias de revolução estética, tanto a aproximação de arte e vida quanto a heterogeneidade resistente, dirigem-se para o mesmo ponto, a saber, a da supressão da distância entre arte e cotidiano através de uma reconfiguração do sentir, e que só pode ser compreendido no campo da metapolítica da experiência sensível comunitária. Na verdade, esta ideia é essencial à própria estética, e não somente a um momento histórico específico. Para Rancière, se há uma arte de promessa enquanto singularidade heterogênea separada da sensibilidade cotidiana, esta arte só encontra realização, ao fim, quando cumpre aquilo mesmo que rejeita: a supressão da heterogeneidade. Só assim a promessa pode ser cumprida um dia. (Cf. RANCIÈRE, 2010, p. 32-33) Em outras palavras, as duas abordagens de revolução estética apontadas por Rancière dirigem-se a um mesmo objetivo, uma reconfiguração da comunidade do sentir, que perpassa toda a estética e não apenas aquele momento de revolução estética no século XX, e que deve ser compreendida a partir do campo metapolítico.

Nesse sentido, uma posição benjaminiana a ser considerada a princípio é aquela que, aceitando a ideia de revolução estética em alta em sua época, também entende esta revolução, tal como Rancière, como dotada de ambos os sentidos: isto é, se a obra de arte se constitui como heterogeneidade e resistência às formas burguesas de arte, sua momento final continua sendo o da aproximação da arte e da vida. A revolução estética se daria quando uma mudança na sensibilidade do público resultasse também em uma mudança nas suas exigências sobre a sociedade e sobre as condições econômicas do homem, abrindo aí a possibilidade para a revolução. Até lá, artistas e obras apareceriam como resistentes a uma cultura dominadora, a uma linguagem mortificada e voltada aos negócios e a uma moral conservadora. É essa posição que parece surgir das leituras de um ensaio como “O surrealismo”, de 1929.

Ali, Benjamin caracteriza o movimento já nas primeiras páginas a partir das pretensões de Breton de explodir os limites da literatura a partir de uma *vida literária*. Os escritos advindos dessa vida literária, por sua vez, encontrariam sua gênese na *experiência da embriaguez*, que não deve ser confundida com a experiência física do entorpecimento, nem como a experiência de iluminação religiosa que lhe é próxima. Antes, deve ser entendida como uma *iluminação profana*:

A superação autêntica e criadora da iluminação religiosa não se dá através do narcótico. Ela se dá numa *iluminação profana*, de inspiração materialista e antropológica, à qual podem servir de propedêutica o haxixe, o ópio e outras drogas. (BENJAMIN, 1994, p. 23)

Além disso, é porque as experiências de iluminação profana são agentes na sensibilidade, são capazes de modificar a sensibilidade diante da cidade e dos objetos, diante do cotidiano, que, no texto surrealista, elas são dotadas da capacidade de evocar as energias revolucionárias depositadas nos mesmos. Pois essas experiências, explica Benjamin, conseguem romper com a miséria escravizante das coisas, mortificadas em uma espécie de niilismo revolucionário que as deixam somente como tais, em seu adormecimento histórico, em seu esquecimento (talvez mesmo como espólio da cultura dos vencedores, se quisermos comparar com um texto posterior de 1940 sobre o conceito da história). Tal efeito, que “consiste em trocar o olhar histórico sobre o passado por um olhar político” (BENJAMIN, 1994, p. 26), culmina com a finalidade do surrealismo:

Em todos os seus livros e iniciativas, a proposta surrealista tende ao mesmo fim: mobilizar para a revolução as energias da embriaguez. Podemos dizer que é essa sua tarefa mais autêntica. Sabemos que um elemento de embriaguez está vivo em cada ato revolucionário, mas isto não basta. Esse elemento é de caráter anárquico. Privilegiá-lo exclusivamente seria sacrificar a preparação metódica e disciplinada da revolução a uma práxis que oscila entre o exercício e a véspera da festa. A isto se acrescenta uma concepção estreita e não-dialética da embriaguez. [...] De nada nos serve a tentativa patética ou fanática de apontar no enigmático o seu lado enigmático; só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano. [...] O homem que lê, que pensa, que espera, que se dedica à *flanerie*, pertence, do mesmo modo que o fumador de ópio, o sonhador e o ébrio, à galeria dos iluminados. E são iluminados mais profanos. Para não falar da mais terrível de todas as drogas — nós mesmos — que tomamos quando estamos sós. (BENJAMIN, 1994, p. 32-33)

Este trecho do ensaio parece bastante central para a temática que pretendemos discutir neste texto. Nele, Benjamin volta a relacionar energias da embriaguez e revolução via iluminação profana. Porém, deixa claro que tal embriaguez só adquire seu momento metódico e disciplinar, seu momento dialético, se não for confundida com o êxtase da droga ou do sonho,

com tudo aquilo que remete ao enigmático, ao mistério. Não. Antes, é o cotidiano, a ação comum, e mesmo o encontro fortuito consigo mesmo, que a princípio é pobre, que deve ser o lugar privilegiado para a iluminação profana e muito mais profana, e, conseqüentemente, para o encontro com as energias revolucionárias. Com isso, parece que Benjamin toma posição clara em favor de uma revolução estética que busque o rompimento dos limites entre arte e vida, em uma aproximação entre sensibilidade artística e sensibilidade cotidiana. Entretanto, este parece ser, para nós, um momento final pretendido pelo movimento, na medida em que o acesso àquelas iluminações profanas é, até então, reservada aos escritores e artistas surrealistas. Em outras palavras, a iluminação profana tem sim um caráter de ruptura entre arte e vida, mas essa ruptura só possui energia singular porque é rara, porque é negada para as massas a princípio⁹. Invocar as energias da embriaguez e, em última instância, realizar a revolução, consiste, isto sim, em estender a iluminação profana à universalidade.

Quando Benjamin afirma que, no início, a linguagem surrealista consistia em uma interpenetração entre imagem e som “de forma tão feliz que *não* sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos sentido” (BENJAMIN, 1994, p. 22); quando imagina um livro acerca da história da literatura esotérica do qual o surrealismo ocuparia o último capítulo, e ainda preocupa-se em afastar a confusão da arte pela arte (BENJAMIN, 1994, p. 27); quando afirma que o surrealismo desvendou o pessimismo como resposta à pergunta sobre os pressupostos da revolução, este pessimismo se estendendo à própria linguagem e ao entendimento; quando, por fim, rejeita que o espaço da imagem dentro do espaço da ação política possa ser contemplativo e dar-se à hegemonia intelectual burguesa, Benjamin insiste em um caráter de resistência da obra de arte enquanto forma heterogênea, em que o sentido funcional não possa entrar, que dialogue com a história do esoterismo e não do entendimento mútuo, que seja avessa à contemplação:

Pessimismo integral. Sem exceção. Desconfiança acerca do destino da literatura, desconfiança acerca do destino da liberdade, desconfiança acerca do destino da humanidade europeia, e principalmente desconfiança, desconfiança e desconfiança com relação a qualquer forma de entendimento mútuo: entre as classes, entre povos, entre indivíduos. [...] Organizar o pessimismo significa simplesmente extrair a metáfora moral da esfera política, e descobrir no espaço da ação política o espaço completo da imagem. Mas esse espaço da imagem não pode ser de modo algum medido de forma contemplativa. (BENJAMIN, 1994, p. 34)

⁹ “Somente quando o corpo e o espaço de imagens se interpenetrarem, dentro dela, tão profundamente que todas as tensões revolucionárias se transformem em inervações do corpo coletivo, e todas as inervações do corpo coletivo se transformem em tensões revolucionárias; somente então terá a realidade conseguido superar-se, segundo a exigência do *Manifesto comunista*. No momento, os surrealistas são os únicos que conseguiram compreender as palavras de ordem que o Manifesto nos transmite hoje.” (BENJAMIN, 1994, p. 35)

Assim sendo, ao nosso ver, aquele lugar comum apontado por Rancière para as duas revolução estéticas, e que consistia em uma modificação da sensibilidade cotidiana a partir da arte e de sua aproximação com a vida, é visível no tratamento que Benjamin dá ao movimento surrealista, ainda que a temática da experiência, e, portanto, da relação entre arte e vida cotidiana, seja mais central ao texto. O conceito de *iluminação profana* alude justamente a uma nova experiência com o mundo e com as coisas que possui capacidade de engendrar forças revolucionárias, sendo sua universalização para as massas, em nosso olhar, quase que confundida com a própria realização da revolução. Se nesse aspecto as visões de Benjamin e Rancière parecem próximas, é preciso ter em conta que trata-se este somente de uma faceta da teoria acerca da relação entre arte e política que, em ambos, é mais ampla. Já vimos que Rancière, a partir da denúncia dessa falsa dicotomia entre revoluções estéticas, afirmará que, na verdade, este resultado comum buscado por ambas é, em última instância, a própria *experiência estética*, enquanto experiência desinteressada e livre de forças de dominação, e que constitui lugar privilegiado para pensar o campo sensível comum, e, portanto, a política. Daí que também é falsa a oposição entre arte politizada e arte não-politizada, já que é no próprio proporcionar da experiência estética, naquilo mesmo que a faz *arte*, que a arte é política. Com isso, Rancière parece concordar com Schiller que pensar a política na arte para além de sua ociosidade, a partir de um critério de verdade externo, não faz sentido. Tal critério de verdade não seria senão o interesse particular de um novo dominador para um novo domínio. Ao nosso ver, neste ponto Benjamin se distancia claramente, porém não sem apresentar ainda pontos em comum, que valem a pena serem rastreados.

Se é possível encontrar um denominador comum nos ensaios críticos de literatura de Benjamin, desde sua juventude até a maturidade, que possamos apontar como aquilo com o que este filósofo classificaria uma obra de arte como política, este denominador é tanto menos óbvio quanto mais se percebe a amplitude dos objetos de interesse daquele autor, que variou de Brecht a Goethe, do surrealismo ao Barroco, de Proust a Chaplin. É bem conhecida a passagem do ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” em que Benjamin, após diagnosticar a morte da aura da obra de arte na modernidade, mostra como o olhar cinematográfico, gênero artístico de reprodução técnica e portanto sem aura, é propício ao uso propagandístico e, em última instância, à estetização da política tal qual utilizada pelo fascismo. Para combater tal estetização da política, afirma, o comunismo deve responder com a politização da arte. Porém, ao nosso ver, não se deve extrair daí que a politização da arte deve estar reservada, de um ponto de vista da atividade da crítica, às obras de um tempo pós-aurático.

Nem que a crítica de arte de Walter Benjamin é política apenas a partir de sua virada materialista, o que poderia dar a entender a partir de seu ponto de vista aliado ao comunismo. Em realidade, os textos acerca da política, na obra de Benjamin, aparecem desde sua juventude, sendo “Para a crítica da violência”, de 1921, talvez o mais importante deles. O que se deve notar é que nesse período o filósofo alemão ainda encontrava-se em sua fase considerada metafísica, não-materialista (embora elementos de marxismo já possam ser encontrados), mas, mais importantes, que seus interesses de crítica literária, nessa época, giravam não em torno das obras vanguardistas ou mesmo modernistas, mas em torno do romantismo, do classicismo de Weimar e, sobretudo, Goethe. Daí que achamos importante, para apresentar esse denominador comum quanto à relação entre arte e política na filosofia de Benjamin, retornarmos às suas primeiras formulações, não apenas porque estas não devem ser desprezadas, mas também porque sua filosofia de fase posterior ainda se dá, ao menos em nossa perspectiva, dentro dos pressupostos de sua filosofia de primeira fase.

Escolhemos, para desenvolver portanto o que acreditamos ser o elemento comum da relação entre arte e filosofia, um texto de 1922 denominado “As afinidades eletivas de Goethe”. Neste texto, a seguinte passagem nos parece fundamental quanto à nossa temática:

a possibilidade de formulação diz simplesmente que a verdade numa obra [de arte] poderia reconhecer-se não como indagável, mas sim como exigida. Se for permitido dizer que todo belo se relaciona de algum modo com o verdadeiro e que o seu lugar virtual na filosofia pode ser determinado, isso significa então que em cada obra de arte verdadeira pode ser encontrada uma manifestação do ideal do problema. Resulta daí que, desde o momento em que a consideração dos fundamentos do romance se eleva à contemplação de sua perfeição, a filosofia, e não o mito, está convocada a guiá-la. (BENJAMIN, 2009, p. 81)

Para além da dificuldade de compreensão em sua totalidade (o que não cabe aqui), o que devemos salientar é que nessas palavras Benjamin reúne uma constelação formada por “obra de arte”, “filosofia” e “verdade”, à qual opõe “mito”. Esta é, com efeito, uma oposição essencial aos textos de juventude do filósofo, que enxerga no *mito*, enquanto equívoco, enquanto opaco, avesso à verdade, à filosofia, ao *logos*, à religião, à história, à crítica, mas também enquanto lugar natural do destino, da culpa, do sacrifício, do eterno-retorno, e portanto, de impossível emancipação, de impossível redenção, o problema que deve ser enfrentado pelos homens em sua luta por liberdade e felicidade. Este encontra-se tanto em um texto dos primeiros anos, como “Destino e caráter”¹⁰, de 1919, quanto em um texto de maturidade, de 1936, como “O narrador”:

¹⁰ “Na clássica formulação grega da ideia de destino, a felicidade que cabe a um homem não é compreendida, de modo algum, como a confirmação de sua vida inocente, mas como tentação do mais pesado endividamento, da

O primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o narrador de contos de fadas. Esse conto sabia dar um conselho, quando ele era difícil de obter, e oferecer sua ajuda, em caso de emergência. Era a emergência provocada pelo mito. O conto de fadas nos revela as primeiras medidas tomadas pela humanidade para libertar-se do pesadelo mítico. (BENJAMIN, 1994, p. 215)

Se em “O narrador”, como podemos ler, já há uma clara oposição, ainda que pouco explorada, entre obra de arte, na figura do conto de fadas, e o mito, é em “As afinidades eletivas de Goethe”, porém, que Benjamin se aprofunda mais nesse aspecto. Ali, ele se propõe a tarefa de realizar a crítica, isto é, elaborar a verdade, de um romance que tem, em sua constituição, e muito claramente, o mito. Mais ainda, ele se propõe a combater as interpretações que se contentarem, em uma atitude a-crítica, em permanecer na camada de mito da obra (seu teor factual, na expressão benjaminiana) de Goethe, sem atravessar em direção à camada de verdade (teor de verdade). Tratam-se de interpretações que

evitam o *logos* abertamente, uma vez que nele a questão quanto à verdade, em face de todo pensamento mítico (até mesmo aquele obtido de modo sub-reptício), é reduzida a nada. De fato, esse pensamento não tem nenhum tipo de escrúpulo quanto a tomar o terreno cego do mero teor factual na obra de Goethe por seu teor de verdade e, em vez de depurar, a partir de uma ideia como aquela do destino, o verdadeiro conteúdo através do conhecimento, ele é corrompido na medida em que a sentimentalidade envolve o conhecimento com suas exalações. (BENJAMIN, 2009, p. 67-68)

Em geral, o ensaio sobre o romance de Goethe expande-se a partir da questão do mito em direção a diversas problemáticas, como mostramos em nossa dissertação de mestrado, defendida no ano de 2020¹¹. Mas é ainda em outro ensaio, “Para a crítica da violência”, que conseguimos visualizar a conexão da problemática do mito, até agora tratada por nós em relação com a arte, com a política. Isso porque nesse ensaio Benjamin identifica o problema do direito, que atende à certa classe econômica e nunca é justo, com o problema do poder, que é tomado de quando em quando (através de guerras e revoluções) por determinado grupo. Para Benjamin, a violência que permite a posse do poder em momentos de convulsão é mantida, em momentos de paz, nas instituições governamentais e, em última instância, no direito que as regula. Daí que tal violência, ao ser posta em jogo novamente em alguma nova convulsão, também é posta à disposição para sequestro e nova posse, por um novo grupo, em um novo direito, de forma uma cadeia, um círculo mágico, um eterno-retorno, o mito, governa e governou a história do poder e da opressão historicamente:

hybris. [...] A felicidade é, muito mais, o que liberta aquele que é feliz das cadeias do destino e da rede do seu próprio destino.” (BENJAMIN, 2013b, p. 92-93)

¹¹ A crítica de Walter Benjamin ao conceito de vivência no ensaio “As afinidades eletivas de Goethe”.

A lei dessas oscilações repousa no fato de que toda violência mantenedora do direito acaba, por si mesma, através da repressão das contraviolências inimigas, enfraquecendo indiretamente, no decorrer do tempo, a violência instauradora do direito, por ela representada; [...] Isso dura até o momento em que novas violências ou violências anteriormente reprimidas vencem a violência até aqui instauradora do direito, fundando assim um novo direito para um novo declínio. É na ruptura desse círculo atado magicamente nas formas míticas do direito, na destituição do direito e de todas as violências das quais ele depende, e que dependem dele, em última instância, então, na destituição da violência do Estado, que se funda uma nova era histórica. (BENJAMIN, 2013, p. 155)

Essa nova era histórica a que Benjamin se refere só pode ser possível se uma nova forma de violência depuser aquela institucionalizada. Essa violência, porém, não deve ser meio para um novo poder, mas uma violência pura, ou, nas suas palavras, uma violência divina. Não estaria este conceito, dentro deste texto de caráter mais anarquista que comunista, enquanto um elemento de rompimento e de paralização daquilo que se dá perpetuamente, muito próximo do que Benjamin se referirá, em 1940, nas “Teses sobre o conceito da história”, de caráter teológico-marxista, com o conceito de fraca força messiânica, com o que afirma que é possível paralisar o *continuum* da história que empurra os as gerações oprimidas para o esquecimento?¹² E não estaria essa tarefa do materialista histórico, de realizar a salvação e redenção do passado, muito próxima aquela ideia de crítica que deve atravessar o mítico, acumulado em uma longa história de interpretação de uma obra já incluída na tradição, para encontrar nela seu teor de verdade? Essa linha de interpretação parece também ser aceita por Habermas, quando ele eleva a importância de uma *crítica salvadora* na filosofia de Benjamin:

O inimigo, contudo, que, quando a crítica salvadora se omite e o esquecido assume o poder, ameaça tanto os mortos como os vivos, esse inimigo permaneceu o mesmo, ou seja, a hegemonia do destino mítico. O mito caracteriza um gênero humano irremissivelmente frustrado da sua vocação natural para a vida correta e justa, e que permanece acorrentado ao ciclo da mera reprodução da vida e da sobrevivência bruta. O destino mítico só pode ser imobilizado durante um frágil minuto. Os fragmentos da experiência que nesses momentos são roubados ao destino, ao *continuum* do tempo vazio, em benefício da atualidade do aqui e do agora, asseguram a permanência da tradição ameaçada; a ela pertence a história da arte. (HABERMAS, 1980, 180-181)

A relação entre arte e política em Benjamin, portanto, só pode ser compreendida em sua totalidade a partir da confrontação com o mítico, e com suas materializações na vida social, nas instituições, na economia capitalista, na vida das massas. Nesse sentido, o teor de verdade de uma obra de arte deve estar em franca oposição à história da dominação, aos destinos de

¹² Cf. BENJAMIN, 1994, p. 222-223; *Ibid.*, p. 230.

opressão. Ao nosso ver, não há uma ruptura na filosofia de Benjamin quanto a isso. Se tal oposição não é visível *a priori*, cabe a crítica elaborá-la, pois arte e mito são, historicamente, opostos (para o filósofo, o surgimento da tragédia na Grécia, assim como o da filosofia, marca o fim do império do mito).

Daí que é possível, sim, voltando à discussão inicial, encontrar ao menos um ponto de aproximação entre Benjamin e Rancière. Para ambos, é essencial à arte, ao objeto estético, a marca do fim da dominação. Em outras palavras, ambos concordam que a arte apresenta seu aspecto político quando dar a ver a possibilidade de um mundo sem opressão, sem coerção por determinado grupo ou classe, um mundo até agora inexistente na história da humanidade. Porém, fica evidente que isso se dá por vias diversas, mas, principalmente, assim acreditamos, que para Benjamin o *conteúdo* de uma obra, em sua relação com a forma da mesma, é um ponto obrigatório em que a crítica deve se demorar, em que encontrará o teor de verdade, o anti-mítico da obra, enquanto que, para Rancière, na esteira de Schiller, é na forma ociosa e somente nela que a liberdade e a humanidade são conservadas. Isso significa, por um lado, que um possível problema posto por Schiller e Rancière a Benjamin seria acerca da possibilidade de evitar sequestro do conteúdo da obra por uma visão política unilateral, de forma que a exigência por conteúdo político acabe por matar a liberdade artística que reina na forma. Caso isso acontecesse, a liberdade preservada no conteúdo entraria em contradição com a liberdade do fazer artístico. Por outro lado, um possível problema posto por Benjamin a Schiller e Rancière seria acerca do trabalho crítico com a história da arte, na medida em que as obras, nesta história, existem enquanto produtos de uma cultura opressora, com a qual estiveram em harmonia. Se este fato por si não deve ser pressuposto para o abandono de tais obras, e ambos concordam com isso, a indiferença acerca da barbárie que as possibilitaram e que as recepcionaram em sua história crítica também não parece ser uma opção. E o rompimento dessa indiferença, nos parece, pressupõe a crítica a partir do conteúdo das mesmas. Claro, estas são questões esboçadas que, talvez, já possuam respostas, ou mesmo nem façam sentido a partir de outras interpretações, mas que acreditamos serem interessantes de serem formuladas enquanto dentro do caráter de esboço despretensioso que nosso texto buscou em toda sua extensão.

Considerações finais

Nosso objetivo, neste texto, foi elucidar os pontos mais importantes da obra *Educação estética do homem*, de Friedrich Schiller, nos voltando, principalmente, para a importância que

a estética adquire ali quanto à condição política e social do homem moderno. Nesse sentido, salientamos que Schiller atribui à característica lúdica, de ociosidade, isto é, de ausência de interesses da forma bela uma imagem de liberdade e humanidade completa que o homem deve buscar, sendo, portanto, a disposição estética imprescindível para tal. Em um segundo momento, mostramos como tal pensamento schilleriano influi na filosofia da arte do filósofo contemporâneo Rancière, que busca, a partir do conceito de partilha do sensível, mostrar como a obra de arte se relaciona com a política a partir de uma proposta de alteração e abertura do espaço comunitário, que só é possível em uma sociedade onde interesses particulares sejam recuados. Com isso, Rancière, assim como Schiller, também doa importância ao aspecto de ociosidade da obra. Por fim, a partir do desdobramento desse pensamento em uma leitura acerca das discussões sobre arte e política no século XX, esboçamos alguns diálogos possíveis entre Schiller, Rancière e Benjamin, objeto de nossa pesquisa, pontuando pontos de aproximação e de distanciamento entre eles.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. I).
- BENJAMIN, W. “As afinidades eletivas de Goethe”. In: BENJAMIN, Walter. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Tradução de Mônica Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades (Editora 34), 2009.
- BENJAMIN, W. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades (Editora 34), 2013.
- HABERMAS, J. “Crítica conscientizante ou salvadora — a atualidade de Walter Benjamin”. In: HABERMAS, Jürgen. *Sociologia..* Tradução de Bárbara Freitag e Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ática, 1980.
- HABERMAS, J. “Excursão sobre as cartas de Schiller acerca da educação estética do homem”. In: HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. Tradução de Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HÖFFE, O. *Immanuel Kant*. Tradução de Christian Viktor Hamm e Valerio Rohden. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- RANCIÈRE, J. “A estética como política”. Tradução de Augustin de Tugny. *Devires*. Belo horizonte, v. 7, n.2, p. 14-36, jul/dez 2020.
- SCHILLER, F. *Educação estética do homem*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki.

São Paulo: Iluminuras, 2002.