

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA
MESTRADO EM ESTÉTICA E FILOSOFIA DA ARTE

MIRIAM COSTA CORDEIRO

**A TESSITURA DA CRÍTICA BENJAMINIANA:
ENTRE OS ROMÂNTICOS E GOETHE**

OURO PRETO

2010

MIRIAM COSTA CORDEIRO

**A TESSITURA DA CRÍTICA BENJAMINIANA:
ENTRE OS ROMÂNTICOS E GOETHE**

Dissertação apresentada ao Mestrado em Estética e Filosofia da Arte da Universidade Federal de Ouro Preto, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Linha de pesquisa: Estética e Filosofia da Arte

Orientador: Prof. Dr. Pedro Sússekind Viveiros de Castro

OURO PRETO

2010

C794t

Cordeiro, Miriam Costa.

A tessitura da crítica benjaminiana [manuscrito] : entre os românticos e Goethe. / Miriam Costa Cordeiro. - 2010.
88f.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Sússekind Viveiros de Castro.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto.
Instituto de Filosofia Artes e Cultura.

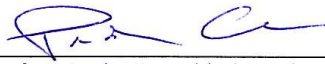
Área de concentração: Estética e Filosofia da Arte.

1. Benjamin, Walter, 1892-1940 - Teses. 2. Goethe, Johann Wolfgang von, 1749-1832 - Teses. 3. Crítica de arte - Teses. I. Universidade Federal de Ouro Preto. II. Título.

CDU: 7.01

Universidade Federal de Ouro Preto
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Mestrado em Estética e Filosofia da arte

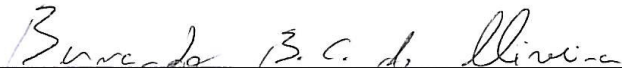
Dissertação intitulada “**A tessitura da crítica benjaminiana: entre românticos e Goethe**”, de autoria da mestranda **Miriam Costa cordeiro**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:



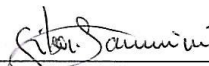
Prof.Dr. Pedro Sussekind – Orientador –
UFF / UFOP (PPG em Estética e Filosofia da Arte)



Prof.Dr. Douglas Garcia Alves Júnior- UFOP



Prof.Dr. Bernardo Barros Coelho de Oliveira - UFES



Prof.Dr. Gilson de Paulo Moreira Iannini
Coordenador do Mestrado em Estética e Filosofia da Arte
IFAC-UFOP

Ouro Preto, 14 de maio de 2010

Aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor Pedro Sússekind pela amigável acolhida deste projeto desde o início, pelas dicas para uma professora de primeira viagem e pela proximidade, interesse e abertura com que conduziu a orientação dessa dissertação.

Ao professor Bernardo Oliveira, pela generosidade e seriedade com que dirigiu o grupo de estudos em filosofia da arte e por ter indicado a todos nós a possibilidade de um pensamento ao mesmo tempo livre e responsável.

Ao professor Douglas Garcia, por aceitar nosso convite para participar da banca examinadora, e ao professor Romero Freitas pela primeira crítica ao meu projeto (que mudou seus rumos) e pelas sugestões feitas no parecer ao projeto definitivo.

À Cláudia Castro e Patricia Lavelle, porque suas teses de doutorado foram essenciais para a realização dessa dissertação. Pela escrita leve, apaixonada e inspiradora.

Ao meu pai, pela segurança que só ele sabe dar; à minha mãe, pelo apoio irrestrito; à minha querida irmã, minha avó e toda minha família, pelo estímulo e compreensão nesses anos de mestrado.

Ao Vitor, pelo cuidado e paciência, pelas reflexões sempre pertinentes e o incentivo para enfrentar desafios. Desde o início sob o signo: “Venha a ser o que tu és”.

A todos os amigos da turma do mestrado, aos professores do IFAC, às sempre prestativas Graça e Néia.

À Dona Celestina, que abriu as portas da sua casa em minha estadia em Ouro Preto e à sua família.

À CAPES, pelo apoio financeiro.

“Se a poesia quer se estender, ela só o pode na medida em que se limite; na medida em que se contraia, permita a sua matéria ígnea como que partir, e se coagule. Ela adquire uma aparência prosaica ... Mas ... permanece poesia ...”

Novalis

RESUMO

Este trabalho investiga possíveis ressonâncias da Idéia romântica de arte e do Ideal da arte de Goethe, tal como apresentados na tese *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, na atividade de crítico que Walter Benjamin desenvolve em seu ensaio sobre o romance *As Afinidades Eletivas*, de Goethe. Mediante a articulação entre forma e conteúdo da obra de arte, percebe-se que Benjamin indica que o papel da crítica de arte na construção moral da história é o de desvelar o núcleo teológico da beleza.

Palavras-chave: Walter Benjamin, romantismo, Goethe, arte, crítica.

ABSTRACT

This work explore the possible influences of Romantic Idea of art and Goethe's ideal of art, as discussed in the thesis *The Concept of Art Criticism in Germany Romanticism*, in Walter Benjamin's art critic work about Goethe's romance *Elective Affinities*. Through relating form with content of art works, Walter Benjamin indicates that the role of art criticism in the moral construction of history is to reveal the theological core of Arts.

Key-words: Walter Benjamin, Romanticism, Goethe, Art, Criticism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. A IDÉIA ROMÂNTICA DE ARTE.....	15
1. 1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE O ROMANTISMO.....	15
1. 2. O ROMANTISMO ALEMÃO.....	17
1. 3. O MEDIUM-DE-REFLEXÃO	24
1.4. DA FORMA-DE-EXPOSIÇÃO À FORMA ETERNA.....	30
1.5. DEMASIADO ROMÂNTICOS?.....	38
2. O IDEAL GOETHIANO DE ARTE	41
2.1. UMA TEORIA OPOSTA À DOS ROMÂNTICOS	41
2.2. APROXIMAÇÃO ÀS NOÇÕES DE FORMA E CONTEÚDO DA ARTE.....	42
2.3. A CRÍTICA BENJAMINIANA AOS ROMÂNTICOS	45
2.4. A FILOSOFIA DA ARTE DE GOETHE.....	47
2.5. ESTILO E FENÔMENO ORIGINÁRIO.....	51
3. A CRÍTICA BENJAMINIANA AO ROMANCE <i>AS AFINIDADES ELETIVAS</i>	57
3.1. O ROMANCE.....	57
3.2. TEOR COISAL E TEOR DE VERDADE.....	59
3.3. O DESTINO MÍTICO.....	62
3.4. NÚCLEO LUMINOSO DO TEOR DE REDENÇÃO	66
3.5. POR UMA ESTÉTICA DO SUBLIME.....	70
3.6. O OBJETO EM SEU ENVOLTÓRIO.....	79
CONCLUSÃO	83
REFERÊNCIAS.....	86

INTRODUÇÃO

A filosofia de Walter Benjamin, na contramão dos discursos que pretendem a universalidade e cientificidade modernas, não se restringe a um modo único de apresentação, mas antes se mostra sob diferentes aspectos como lembranças da infância e de viagens, fragmentos, textos esotéricos, teses e ensaios sobre arte. A escrita de Benjamin é um experimento de linguagem que enreda a um só tempo pensamento e visualidade, política e teologia, filosofia e arte. Entre os modos de apresentação da sua reflexão uma nos chama atenção em especial: a crítica de arte.

Na tese de doutorado *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*¹, defendida em Berna, na Suíça, em 1919, Benjamin expõe uma leitura do conceito de crítica de arte dos primeiros românticos alemães Friedrich Schlegel e Novalis. O conceito apresentado aponta para a recepção produtiva das obras de arte. O leitor da obra deve ser um “autor ampliado”. Os românticos apoiavam sua filosofia da arte na noção de Idéia da Arte, fundada na noção de *forma*. Com isso, eles indicaram a infinidade da arte na unidade do *medium*-de-reflexão, que abrigaria em si a conexão das formas individuais, e defenderam a criticabilidade como um momento essencial das obras.

Apesar de muitas observações sobre a concepção romântica de arte soarem férteis à atividade de crítico de arte que o próprio Benjamin desenvolveu em ensaios posteriores, ele faz algumas críticas aos românticos no posfácio à sua tese, intitulado “A teoria da arte primeiro romântica e Goethe”. Benjamin critica a falta de uma reflexão sobre o *conteúdo* das obras por parte dos românticos e, para tanto, usa Goethe como um contraponto. Isso porque, embora não tivesse uma reflexão filosófica sobre a forma e defendesse a não-criticabilidade das obras, Goethe desenvolveu reflexões importantes sobre o conteúdo da arte através de sua noção de Ideal. Benjamin afirma que:

A questão da relação entre a teoria da arte goethiana e a romântica coincide com a questão da relação do conteúdo puro com a forma pura (e, como tal, rigorosa) [...] a Idéia da arte é a Idéia de sua forma, assim como seu Ideal é o Ideal de seu conteúdo.

¹ BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução de Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras, 2002.

A questão sistemática fundamental da filosofia da arte deixa-se portanto formular também como a questão acerca da relação entre a Idéia e o Ideal da arte².

A tarefa do crítico de arte, ainda na época do próprio Benjamin, seria a da relação entre *forma* e *conteúdo*. No entanto, como ele diz, sua tese de doutorado chega apenas à “soleira” dessa questão, mas não a desenvolve. Apostamos que no ensaio *As Afinidades Eletivas de Goethe*³, de 1922, em que atua como crítico de arte, Benjamin procure dar uma resposta à questão da relação entre forma e conteúdo da arte, dando contornos à sua própria idéia de crítica.

Nesse sentido estabelecemos o objetivo geral da pesquisa: investigar possíveis ressonâncias da Idéia romântica de arte e do Ideal da arte de Goethe, tal como apresentados na tese *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, na atividade de crítico de arte que Benjamin desenvolve em sua crítica exemplar ao romance *As Afinidades Eletivas*, de Goethe.

Para tanto será necessário esclarecer os conceitos-chave de Idéia romântica da arte e Ideal da arte de Goethe, refletir sobre como a tensão entre esses conceitos indicada no posfácio à tese marca aproximações e distanciamentos de Benjamin em relação tanto aos românticos quanto a Goethe e, por fim, investigar se é possível pensar em influências da filosofia da arte dos românticos e de Goethe na tessitura da própria crítica benjaminiana ao romance *As Afinidades Eletivas*.

*

Antes de iniciarmos, no entanto, um texto de Benjamin anterior a todos os acima citados dá indicações de um movimento que perpassa toda a problemática dessa dissertação. Trata-se de um ensaio de 1916, resposta a uma carta de Gershom Sholem, não destinado à publicação, chamado “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”⁴. Neste texto, Benjamin

² Ibidem, p.119.

³ BENJAMIN, Walter. *As afinidades eletivas de Goethe*. Tradução de Mônica Krausz Bornebusch. In: _____. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Tradução de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.

⁴ BENJAMIN, Walter. *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*. Tradução de Maria Luz Moita, In: _____. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Traduções de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D’Água, 1992.

faz uma interpretação do mito bíblico da criação sob o viés de uma reflexão sobre a linguagem.

O texto tem início com uma ampliação do conceito de linguagem. Linguagem não designa apenas a comunicação de conteúdos intelectuais humanos, os domínios da linguagem se estendem a “tudo”. Nas palavras de Benjamin: “Não há acontecimento ou coisa, seja na natureza animada, seja na inanimada que, de certa forma, não participe da linguagem”⁵. No entanto, ao homem caberia um papel especial, o de *traduzir* a linguagem muda das coisas para a sua linguagem. A tradução do insonoro, do sem nome, no som, no nome, tem o aval de Deus. Com isso está cumprida a tarefa que Deus incumbe aos homens, “designadamente a de denominar as coisas”⁶.

Na situação paradisíaca o homem só conhecia uma linguagem. Nas palavras de Pedro Sússekind em *Caminho principal e caminhos secundários: sobre o pensamento estético de Walter Benjamin*⁷: “enquanto Adão ainda se encontra na situação paradisíaca, trata-se de uma relação de total transparência, pois a linguagem do paraíso em que o homem cumpre a sua tarefa de nomeador é a da puro reconhecimento”. No entanto, com o pecado original do desejo de conhecimento, com a Queda do paraíso, as línguas se multiplicaram. A serpente seduziu para um conhecimento que abandonou a imediatez do nome com que o homem designava as coisas. Trata-se de algo “de fora”, de “uma imitação não criadora da palavra criadora”⁸. O homem passa a se perceber nu, ter vergonha, “já percebendo as coisas em torno, mas também a si mesmo, seu reflexo no espelho da consciência”, o que, segundo Sússekind, marca o momento de separação daquele existir inocente com a natureza e o início da palavra auto-consciente do homem, que passa a julgar se cada uma de suas ações é boa ou má, certa ou errada, se deve ou não ser feita.

O pecado original, para Benjamin, é a hora do nascimento da *palavra humana*, o nome sai de si próprio, a palavra passa a comunicar *algo* além de si mesma. A palavra passa a ser compreendida como algo de comunicante, de exterior. O conhecimento que a serpente oferece, o do bem e o do mal, é dado ao homem loquaz, pecador, o homem que julga. É a

⁵ Ibidem, p.177.

⁶ Ibidem, p.190.

⁷ SÚSSEKIND, Pedro Viveiros de Castro. *Caminho principal e caminhos secundários: sobre o pensamento estético de Walter Benjamin*. São Paulo: Cone Sul, 2001, p.33.

⁸ BENJAMIN, 1992, p.191.

decadência do nome no signo, da imediatez da linguagem na sentença dada de fora, nas abstrações e abismos do conhecimento.

O imediatismo [...] da comunicabilidade da abstração está assente no juízo. Esse imediatismo na comunicação da abstração manifestou-se sentenciador, quando no pecado original, o homem abandonou o imediatismo na comunicação do concreto, o nome, e caiu no precipício do mediatismo de toda a comunicação, da palavra enquanto meio da palavra vã, no precipício do palavreado.⁹

As coisas só teriam nome próprio, diferenciação, na linguagem de Deus. Mas na linguagem dos homens elas são supradenominadas, caímos na confusão das línguas, na trágica relação entre as linguagens que o homem fala. O pecado original é concebido como pecado lingüístico e o resultado é uma cisão entre a linguagem e a realidade, entre as coisas e as palavras. Segundo Sússekind: “desaparece toda a transparência do conhecimento imediato no nome, assim, cria-se um abismo de significações abstratas para tentar expressar um mundo exterior, uma natureza da qual o homem já está irremediavelmente separado”¹⁰, ou seja, surge “a linguagem judicativa e abstrata, em que as palavras são um meio para conhecer as coisas, de fora, para a atribuir a elas seu valor por meio de sentenças”.¹¹

Como veremos, o tema da Queda do paraíso (que não é analisado aqui como dogma religioso e sim como metáfora filosófica) percorre toda a problemática dessa dissertação. Sem o reconhecimento imediato da linguagem de Deus na linguagem muda da natureza, o homem se perde no abismo de tentar conhecer por abstrações, em um jogo em que opera não nomes, mas juízos. Os românticos, tanto quanto Goethe, encontram-se nessa situação de Queda, que caracteriza a modernidade, e, afastados da natureza, buscam uma reconciliação através da arte. Como poderemos perceber, como pano de fundo, nos capítulos um e dois desta dissertação, sobre a Idéia da arte romântica e o Ideal goethiano, respectivamente, para os românticos, o caminho (que nunca alcança, mas sempre tende) é a crítica de arte; para Goethe, a investigação do fenômeno originário.

Também com a Queda, surgem os termos que definem nosso problema de pesquisa: *forma* e *conteúdo*. Antes o homem reconhecia as coisas *imediatamente*. No entanto, com a percepção de sua consciência ele vê as formações da natureza de modo separado do seu modo de conhecê-las, do conteúdo intelectual que corresponde a essas formações em seu

⁹ Ibidem, p.193.

¹⁰ SÚSSEKIND, 2001, p.35.

¹¹ Ibidem, p.35.

conhecimento. Podemos pensar, segundo a teoria do conhecimento tradicional, em conteúdo (matéria, natureza) em oposição à forma (pensamento). Mas, no âmbito dessa dissertação, seguindo uma diferenciação que será melhor explicitada no capítulo dois, e que concerne a uma linguagem mais próxima da teoria estética, compreenderemos por forma o modo como a natureza se faz visível ou a arte organiza os elementos nas obras e, por outro lado, o conteúdo será o “espiritual”, intelectual, ou seja, o significado que o homem atribui a essas formações.

Benjamin fala no posfácio à sua tese de uma crítica que possa dar conta dessa cisão entre *forma e conteúdo* da arte, de uma crítica entre a teoria estética dos românticos e a da Goethe. Poderíamos nos perguntar: a crítica benjaminiana busca ser uma crítica que, situada inevitavelmente no tempo da Queda, busca uma reconciliação? Essa pergunta, no entanto, nos acompanhará por um longo percurso de forma latente, apenas indicada.

O que nos propomos mais de imediato é pensar: o que Benjamin compreende como a Idéia romântica de arte (tema do primeiro capítulo de nossa dissertação), e por Ideal goethiano (segundo capítulo)? Poderia a crítica benjaminiana ao romance goethiano *As Afinidades Eletivas* ser uma crítica que vise articular forma e conteúdo? Uma crítica, portanto, que faz soar a Idéia e o Ideal? A crítica benjaminiana *de As Afinidades Eletivas* pode ser compreendida como uma crítica cuja tessitura se dá entre os românticos e Goethe (terceiro capítulo)?

1. A IDÉIA ROMÂNTICA DE ARTE

1. 1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE O ROMANTISMO

Segundo Paolo D'Angelo em *A estética do romantismo*¹², a história do termo “romântico” tem início no século XVII, na Inglaterra, onde o adjetivo *romantick* designava “à maneira dos velhos romances”. “Romances”, para os ingleses, eram as narrativas fantásticas, geralmente sobre assuntos cavaleirescos, e não o *novel* que tratava de acontecimentos contemporâneos ao autor. O sentido pejorativo de algo imaginado foi perdendo a força no século XVIII quando “romântico” passou a designar certos castelos, ruínas, lugares selvagens e solitários e jardins em que se evitava denunciar a artificialidade para que tudo parecesse um fruto espontâneo da natureza.

Na Alemanha da metade do século XVIII, o termo “romântico” designava o que dizia respeito às línguas neolatinas, como o português, o italiano, o provençal e o espanhol. Também as formas específicas da literatura nessas línguas eram consideradas românticas: o poema cavaleiresco de Pulci, Boiardo, Ariosto, e o romance propriamente dito, de Cervantes. Geralmente os historiadores se referem ao termo “romântico” para obras literárias entre o início do século XIX e 1850 ou, especialmente no caso alemão, para caracterizar determinadas obras do final do século XVIII. No entanto, a expressão “estética do romantismo” é mais uma designação de tendência do que uma mera subdivisão cronológica. Para os românticos estudados por Benjamin, o romantismo designava tanto a poesia cristã medieval-renascentista, quanto a poesia ainda por produzir.

No Brasil - local, tempo e língua dessa dissertação - falar em romantismo remete também aos sentidos que essa palavra teve na literatura nacional, por isso, cabe-nos uma breve passagem por essa história que participa da formação do nosso uso cotidiano do termo “romantismo”. Segundo Karin Volobuef em *Frestas e arestas: a prosa de ficção do romantismo na*

¹² D'ANGELO, Paolo. *A estética do romantismo*. Tradução de Isabel Teresa Santos. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

*Alemanha e no Brasil*¹³, o romantismo teve início aproximadamente em 1836, com a publicação, em Paris, da coletânea *Suspiros poéticos e saudades* de Gonçalves de Magalhães. Esse evento, porém, é mencionado mais por força de tradição. Também o final do romantismo dá espaço para a discórdia. As classificações dos autores românticos brasileiros são muitas e controversas, mas alguns expoentes do movimento podem ser citados: Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, José de Alencar, Bernardo Guimarães, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Fagundes Varela e Castro Alves.

Segundo Volobuef, podemos delinear três fases do romantismo brasileiro: um primeiro momento, de coloração nacionalista; um segundo, de introspecção e melancolia; e um terceiro, de tendência abolicionista e republicana. As características da literatura do primeiro momento, de influência francesa, são: o tom nostálgico e sentimental, o patriotismo, a religiosidade, o moralismo e o apego à natureza. O segundo momento teve a influência anglo-saxã do mal do século, o byronismo, ou seja, do chamado ultra-romantismo. Estão presentes nas obras deste período: a subjetividade extrema, a melancolia, o tédio em relação à vida, o pessimismo, o tema dos vícios e excessos de todos os tipos, o fascínio pela morte. O terceiro momento se dedicou às questões públicas, como a abolição da escravatura, a proclamação da república, e outros temas sociais. O tipo de prosa da terceira geração já seria uma antecipação dos movimentos literários seguintes: o realismo e o naturalismo.

Volobuef destaca que quando lêem a palavra romantismo as pessoas geralmente se lembram:

[...] de histórias excessivamente sentimentais, repletas de eventos inverossímeis e marcadas pelo distanciamento da vida ‘tal como ela de fato é’”. O romantismo é, enfim – segundo esse nosso hipotético leitor comum –, sonhador, quimérico, escapista. E para quem quiser defendê-lo, não faltarão exemplos de mancebos cheios de garbo e donzelas delicadas como cristal; virgens ruborizadas ou a ponto de desfalecer pela simples menção dos nomes dos eleitos de seus corações; jovens contemplando a lua e entregues a sofrimentos infindos; apaixonados doentes de amor; mortes trágicas, muito trágicas. Afinal, quem terá esquecido o suicídio de Werther, os infortúnios passionais de *Amor e perdição*; as desventuras de Eurico; a doce abnegação de Iracema; a gualhardia de heróis do porte de Ivanhoé; a platônica devoção de Peri?¹⁴

Segundo a autora, essa visão é limitada porque não contempla toda a amplitude e complexidade do romantismo que, se teve uma face retrógrada, teve também gestos

¹³ VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas: a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

¹⁴ *Ibidem*, p. 11 e 12.

revolucionários. Não seria possível apontar apenas *um* romantismo porque existiram *vários*. Apesar das aproximações, o romantismo se manifestou de formas diferentes em diferentes países e também no decorrer do tempo.

Alguns aspectos das manifestações românticas na Europa e no Brasil participaram da sedimentação dos traços que compõem o significado coloquial da palavra “romântico”. Mas teriam os primeiros românticos alemães estudados por Benjamin em sua tese de doutorado, Friedrich Schlegel e Novalis, correspondido a essa concepção corrente? Se quisermos ir além dessa imagem comum e delinear melhor os autores em questão teremos que nos perguntar pelo primeiro romantismo alemão e, mais especificamente, pela sua manifestação na cidade de Iena por volta de 1800.

1. 2. O ROMANTISMO ALEMÃO

Friedrich Schlegel (1772-1829) e Novalis (1772-1801) viveram em um período de transição entre os séculos XVIII e XIX. Nos séculos anteriores, a partir do XIV, o Renascimento cultural europeu buscou a superação dos valores medievais pela retomada de ideais greco-romanos, a exaltação da vida mundana e a libertação em relação às autoridades instituídas. Na Alemanha de 1517, Lutero publicava as suas 95 teses teológicas, dando início à Reforma Protestante. Copérnico e Galileu eram representantes, no campo da ciência, de uma nova cosmovisão que interpretava o sol como centro do universo e o real como calculável.

Na segunda metade do século XVIII, na Inglaterra, a burguesia expandia seu poder econômico através da Revolução Industrial, que logo se espalhou por outros Estados Nacionais. A outra face da consolidação do capitalismo como sistema dominante nesta nova sociedade urbana e fabril foi a exploração e as precárias condições de trabalho do proletariado. Apesar disso, o século XVIII entrou para a história como o “século das luzes”, em que a fé cedia lugar à razão e à ciência, enquanto a idéia do progresso dava a tônica ao desenvolvimento e ao liberalismo econômico. A corrente de pensamento do Esclarecimento ou Iluminismo, que se alinhava à visão de mundo da burguesia ascendente, reunia pensadores

como Locke, Montesquieu, Voltaire e Rousseau. Na França, os iluministas contribuíram para o ideário da Revolução Francesa (1789-1799).

Na Alemanha da passagem do século XVIII para o XIX a situação era outra. Em seu estado dividido em principados, a nobreza nutria grande admiração pela sociedade de corte francesa, decadente em seu próprio país. A Modernidade na Alemanha, portanto, teve um atraso em relação às grandes nações da época, como Inglaterra e França. Destruídos pela Guerra dos 30 anos, os principados alemães eram predominantemente agrários e apenas em meados do século XVIII e no século XIX o desenvolvimento econômico da burguesia e a industrialização, especialmente da Prússia, conduziram ao rápido enriquecimento e ao espírito de nacionalismo que desembocariam, em 1870, na unificação alemã.

Em *Shakespeare: o gênio original*¹⁵, livro que trata da recepção do escritor inglês na Alemanha da segunda metade do século XVIII, Pedro Sússekind mostra que, até este período, o classicismo era a tendência dominante na literatura e no teatro moderno alemão. Oriunda da França e da Itália, esta corrente estética defendia que o talento artístico decorria de uma fiel obediência às regras da arte. Dramaturgos franceses do século XVII, como Racine e Corneille, acreditavam que o teatro deveria imitar as prescrições da poética de Aristóteles, já que a arte antiga era tida como insuperável. A poética classicista teve como representantes na Alemanha os dramaturgos Johann Christoph Gottsched e Christoph Martin Wieland.

No entanto, a recepção de Shakespeare na Alemanha daquele período nos permite observar uma modificação nas teorizações sobre arte. Na segunda metade do século XVIII, Gotthold Ephraim Lessing acenou para a genialidade do dramaturgo inglês, pouco valorizado pela estética classicista, enfatizando o efeito produzido por suas tragédias. Os poetas rigorosos não estariam tão de acordo com Aristóteles quanto o poeta original, que não seguiria regras, mas alcançaria o efeito catártico em suas obras.

Por volta de 1770, aprofundando a crítica ao modelo classicista, surgiu na Alemanha o movimento *Sturm und Drang* (“Tempestade e Ímpeto”, título de uma peça de Klinger), também conhecido como pré-romantismo. Johann Gottfried Herder, Friedrich M. Klinger, o jovem Friedrich Schiller, o jovem Johann Wolfgang von Goethe, Jakob Michael Reinhold

¹⁵ SÜSSEKIND, Pedro. *Shakespeare: o gênio original*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

Lenz e Friedrich Müller defendiam a liberdade e a espontaneidade da criação artística. Nesse contexto, Shakespeare é ainda mais valorizado e é visto como um talento criador natural e livre dos cânones artísticos, um modelo para os artistas modernos.

Os pensadores desse movimento pré-romântico estariam ligados à tentativa de emancipação burguesa, por isso faziam a defesa da liberdade do indivíduo e a crítica às convenções sociais. Com este movimento, a ênfase na compreensão do fenômeno artístico passava a recair não na relação de representação entre obra e mundo, mas sim na relação entre obra e produtor. A obra seria a expressão da subjetividade do gênio heróico e mediador do infinito. São obras características desse período *Vozes dos povos* (1778-79), de Herder; *Os Salteadores* (1781), de Schiller; *Götz von Berlichingen* (1773) e *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), de Goethe.

Também contrário ao classicismo, mas evitando o exagero subjetivista do *Sturm und Drang*, o “primeiro romantismo alemão”¹⁶ ou “romantismo inicial” é um movimento começado por alguns escritores reunidos na cidade de Iena, por isso também é chamado de “romantismo de Iena” (*Jenaer Romantik*). Como meio de divulgação das ideias que norteavam o movimento, Friedrich Schlegel¹⁷ fundou com seu irmão August a revista *Athenäum*, que durou pouco tempo, de 1798 até 1800. A eles vieram se juntar Karoline Schlegel (esposa de August) e Dorothea Schlegel (esposa de Friedrich), Ludwig Tieck, Novalis (pseudônimo de Georg Philipp Friedrich von Hardenberg), Friedrich Wilhelm Joseph Schelling e Daniel Friedrich Schleiermacher. Entre outros escritos, Schlegel escreveu *Lucinde* (1799) e *Conversa sobre a poesia* (1800), e Novalis *Hinos à Noite* (1800) e *Heinrich Von Ofterdingen* (1802).

No início do século XIX o romantismo se espalhou por outras cidades alemãs. Na cidade de Heidelberg se juntaram ao movimento escritores do “alto romantismo” (*Hochromantik*), como Clemens Bretano, Joseph Görres, Joseph von Eichendorff, Archim von Arnin, Bettine von Arnin, os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm e Ludwig Uhland. Outro grupo se formou em Dresden com Adam Müller e Heinrich von Kleist. Em razão da invasão da Prússia por Napoleão estes grupos acabaram desenvolvendo uma tendência nacionalista. Em Berlim se reuniram representantes das cidades de Heidelberg e de Dresden, juntamente com outros

¹⁶ Sobre as divisões a seguir conferir VOLOBUEF, 1999.

¹⁷ Como Benjamin se refere na tese de doutorado à filosofia de Friedrich Schlegel e não ao irmão, a partir de agora indicaremos Friedrich apenas por seu sobrenome.

autores: Arnin, Bretano, Adelbert von Chamisso, Friedrich de la Motte Fouqué, E.T.A. Hoffmann e Kleist. Grupos de menor repercussão como os de Halle, Munique, Bamberg e da Suábia são conhecidos como “romantismo tardio” (*Spätromantik*).

Tendo em vista essa breve contextualização, perguntamos: quais foram as características mais marcantes do romantismo alemão no âmbito das reflexões sobre a filosofia da arte? Apontaremos alguns fatores relevantes, sem a pretensão de uniformizar o movimento, e enfatizando o primeiro romantismo.

Os românticos alemães, relegados pela historiografia por muito tempo ao papel de fragmentários, assistemáticos e não filosóficos foram, na verdade, importantes teóricos e renovadores da teoria estética. Embora críticos do modelo classicista, eles não podem ser considerados inimigos dos clássicos. Segundo Friedrich Schlegel:

Jamais se deveria evocar o espírito da antiguidade como uma autoridade. Há algo de particular com os espíritos: não podem ser agarrados com as mãos e apresentados a outrem. Espíritos só se mostram a espíritos. Também aqui o mais rápido e concludente seria demonstrar a posse da verdadeira fé através de boas obras¹⁸.

Como defensores da diversidade, os românticos questionaram não os clássicos, mas sim a defesa classicista da superioridade dos clássicos. Não cânones e regras universais, mas a arte compreendida em sua manifestação histórica, na situação particular em que foi produzida, este era o espírito do romantismo. A partir dele a estética compreendeu que nossa relação com as obras de arte é sempre mediada pela história e que era preciso compreender a nova arte a partir de seu contexto. Os autores românticos passaram a valorizar, além da Antiguidade, também a Idade Média e o Oriente.

Ao procurar compreender a diversidade da poesia moderna em relação à clássica, os românticos compreenderam que se os princípios da arte antiga eram a beleza, a tranqüila contemplação, o equilíbrio e a harmonia; mas que, na arte moderna, o que importava é o interessante, o excesso, o dissídio, a mistura de gêneros poéticos e a aproximação de coisas díspares. Se os antigos não tinham a necessidade de uma teoria estética, os românticos estão sempre à procura de uma ciência que lhes indique o caminho. Na arte moderna observamos que o papel cada vez mais dominante da *teoria* em relação à arte não é mais do que a

¹⁸ SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997, p.27. *Lyceum*, fragmento 44.

manifestação evidente da perda de naturalidade antiga. Nas palavras de Schlegel: “Nos antigos se vê a letra perfeita e acabada de toda a poesia; nos modernos se presente o espírito em devir”¹⁹.

Se os gregos viviam em unidade com a natureza, em uma espécie de estado paradisíaco, os modernos, filhos da queda do paraíso, da cisão entre homem e natureza, viveram sob o signo de uma tarefa infinita: o retorno ao Éden. Para os antigos era possível uma obra de arte acabada, perfeita; para os modernos, românticos, a arte deve seguir a tarefa infinita de alcançar essa unidade. A arte romântica é uma arte que tende para o infinito, para a obra de arte absoluta que, no entanto, não pode ser equiparada com nenhuma obra empírica.

Se a filosofia moderna, diz Pedro Duarte de Andrade na tese *Estio do tempo: o amor entre arte e filosofia na origem do romantismo alemão*²⁰, foi compreendida como o caminho que vai de Kant até Hegel, os românticos se situam “entre” esses pensadores e, de certo modo, foram esquecidos pela tradição filosófica. Kant limitou o acesso direto às coisas à nossa sensibilidade. Só poderíamos conhecer as coisas como objetos de uma intuição sensível, ou seja, como fenômenos e não como coisa em si. Esta limitação crítica de Kant acabou por consolidar o contexto de cisão dos modernos, divididos entre fenômeno e coisa em si, entre sensibilidade e entendimento, sujeito e objeto.

O próprio Kant sente estes dualismos como um problema na sua *Crítica da Faculdade do Juízo*, de 1791. Os pensadores que o sucedem, também se ocupam especialmente deste problema. Os autores do chamado “idealismo alemão”, como Fichte (com o qual nos ocuparemos no item a seguir) e Schelling, tentaram superar essa separação. Segundo Andrade, nenhum dos dois foi tão resolutivo neste propósito quanto Hegel. Kant havia introduzido um “não” às pretensões do conhecimento humano de ir além da experiência sensível e conhecer as coisas em si. Hegel aponta que a negação deve participar do movimento dialético e, assim, se tornar positividade, caminho para o Absoluto.

Os românticos sentiam a mesma necessidade de ir além da interdição kantiana. No entanto, não acreditavam como Hegel que o espírito fosse capaz de alcançar por completo o saber

¹⁹ Ibidem, p. 34. *Lyceum*, fragmento 93.

²⁰ ANDRADE, Pedro Duarte de. *Estio do tempo: o amor entre arte e filosofia na origem do romantismo alemão*. 2009. Tese (Doutorado em Filosofia). Departamento de Filosofia. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Filosofia, 2009.

absoluto: “O espírito que conhece as orgias da verdadeira musa nunca irá percorrer esse caminho [o de formar e educar a si mesmo] até o fim, ou supor que o fez: pois ele nunca pode saciar uma ânsia que renasce da própria plenitude da satisfação, eternamente renovada”²¹, diz Schlegel. Para os românticos a vida e a arte se davam sob o sol da incompletude, da falta, do anseio. O movimento da procura não cessaria jamais. Lemos na revista romântica *Athenäum*:

Uma vez que se tenha predileção pelo absoluto e não se possa deixar isso, então não resta outra saída senão se contradizer sempre e vincular extremos opostos. O princípio de contradição está irremediavelmente perdido, e só se tem a escolha entre querer se comportar passivamente diante disso ou querer enobrecer a necessidade, elevando-a, pelo reconhecimento, a ação livre²².

Entre a *interdição* e o *desejo* do Absoluto, desde a situação trágica a que o homem moderno estava destinado, os românticos encontraram na arte a “ação livre” para as questões filosóficas. De certa forma, a arte acenava para isso que não se deixa conceituar, mas que os românticos queriam apontar: o Absoluto.

Segundo Schlegel, os romances seriam os diálogos socráticos de nossa época. A arte dava o sopro necessário para reanimar o ritmo da filosofia, engessado pelos excessos da teoria. Não se trata de migração da filosofia para a arte, mas sim de uma relação amorosa entre ambas, como aponta Andrade: “Não se trata de resolver a contradição, como queria Hegel, mas de aceitá-la na sua tensão [...] os primeiros românticos não precisaram optar pela filosofia ou pela arte, podendo colocá-las, amorosamente, em relação”²³.

Colocar filosofia e arte amorosamente em relação significava um passo importante para a teoria estética da época. Os românticos foram voz dissonante em uma tradição que separava arte e verdade, seja expulsando a primeira da *pólis*, seja relegando-a a uma gnosiologia inferior. Para os românticos, a arte é uma *experiência de verdade*. A arte como revelação do Absoluto é, para eles, abertura infinita de sentido. Isso porque o próprio Absoluto é devir: “Poetar é gerar”²⁴.

²¹ SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia* e outros fragmentos. Tradução de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Imuninuras, 1994.

²² *Athenäum*... In: SCHLEGEL, 1997, p. 45. Fragmento 26.

²³ ANDRADE, 2009, p. 67.

²⁴ NOVALIS, 2001, p. 122.

Essas idéias nos dão uma imagem do contexto em que se desenvolveu o romantismo. Também a relação que os autores do movimento tiveram com Shakespeare nos ajuda a situá-los nas discussões sobre a estética da época. Para eles, Shakespeare é tido como um exemplo de artista original que, fruto de seu tempo, não deveria ser criticado com base na poética de Aristóteles e suas interpretações modernas baseadas no classicismo francês. Segundo Schlegel, em Shakespeare é possível localizar o verdadeiro centro, o âmago da fantasia romântica. Os dramas da maturidade de Shakespeare são insuflados pelo espírito romântico e, por sua profundidade, “durarão por toda a eternidade como o fundamento romântico dos dramas modernos”²⁵.

Para esta breve introdução ao romantismo alemão destacamos ainda a idéia de “sinfilosofia”, que se mostra na revista *Athenäum*, especialmente em um dos textos nela publicados: *Conversa sobre a poesia* de Schlegel, de 1800. Os autores da *Athenäum* são um exemplo de *sinfilosofia*, o modo como os românticos designavam o filosofar em conjunto. Muitas vezes não é possível precisar de quem é autoria de determinado fragmento da revista. Isso acontece, justamente, porque seus autores não estão preocupados em marcar sua individualidade, mas sim em deixar que o corpo do próprio texto ganhe vida e estimule interpretações reflexivas por parte de seus leitores.

Conversa sobre a poesia é também um exemplo de *sinfilosofia*. Ele tem início com as seguintes palavras: “Todos os seres que amam a poesia são por ela unidos ou aparentados em laços indissolúveis”²⁶. O autor relata, ora de lembrança, ora recorrendo à fantasia, diálogos que teve com pessoas de mesma inclinação poética. O tom é de abertura. Todos têm direito a voz e não buscam consenso, mas sim um jogo em que se faça presente o que orienta a questão. Sob diferentes pontos de vista, cada qual aponta para “o espírito infinito da poesia”. Assim, o personagem Andrea (que se refere, segundo Victor-Pierre Stirnimann²⁷ em “Schlegel, carícias de um martelo”, a August Schlegel) faz um discurso sobre as “Épocas da arte poética”, Ludoviko (Schelling) sobre a mitologia, Antonio (o próprio autor, Friedrich Schlegel) anuncia uma “Carta sobre o romance” e Marcus (Tieck) lê seu “Ensaio sobre as diferenças de estilo entre as obras juvenis e tardias de Goethe”. Também participam do

²⁵ SCHLEGEL, 1994, 44.

²⁶ SCHLEGEL, 1994, p.29.

²⁷ STIRNIMANN, Victor-Pierre. Schlegel, carícias de um martelo. In: SCHLEGEL, 1994.

diálogo Lothario (Novalis), Amalia (Caroline, mulher de August, posteriormente casada com Schelling) e Camilla (Dorothea, mulher de Friedrich).

Passemos agora ao estudo da interpretação benjaminiana dos românticos alemães de Iena. Interpretação essa explicitada em sua tese de doutorado *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*²⁸, defendida na cidade de Berna, na Suíça, em 1919.

1. 3. O *MEDIUM-DE-REFLEXÃO*

Era intenção de Benjamin, a princípio, escrever sua tese de doutorado sobre a tarefa infinita em Immanuel Kant (1724-1804). Em uma carta a Gerhard Scholem de março de 1918, ele pensa em focar, por outro lado, a importância da estética kantiana para a crítica romântica de arte²⁹. Também esta intenção, no entanto, não se concretizou, porque Benjamin abordou em sua tese apenas os primeiros românticos.

Não nos cabe aprofundar as aproximações entre Kant e os românticos, até porque na tese de doutorado Benjamin procura distinguir o juízo de gosto kantiano da crítica romântica de arte. No entanto, não podemos deixar de apontar para um movimento importante no campo das artes que tem Kant como precursor e os primeiros românticos alemães como grandes defensores. Trata-se do reconhecimento da recepção da obra de arte como produtiva para o fenômeno artístico, reconhecimento este que ecoará não só na tese de doutorado de Benjamin, mas também em outros de seus ensaios teóricos e na sua própria atividade de crítico de arte.

Na *Crítica da faculdade do juízo*³⁰ Kant diz que o juízo de gosto é subjetivo, ou seja, está ligado não às características da obra, mas sim à maneira como seu observador “sente-se a si

²⁸ BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.

²⁹ BENJAMIN, Walter. *The correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940* / edited and annotated by Gershom Scholem and Theodor W. Adorno; translated by Manfred R. Jacobson and Evelyn M. Jacobson. Chicago, EUA: The University of Chicago Press, 1994, p. 119.

³⁰ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rodhen e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

próprio do modo como ele é afetado pela sensação”³¹. Trata-se de uma experiência de livre jogo entre nossas faculdades de apreensão do múltiplo intuído, a imaginação, e a de formação de conceitos, o entendimento. A imaginação do observador, que no livre jogo é “produtiva e espontânea”, reconhece na forma do objeto uma composição do múltiplo como se ela mesma pudesse ter projetado e tem prazer nesta harmonia. Os românticos estudados por Benjamin, como veremos, parecem potencializar elementos em germe na “Analítica do Belo” kantiana ao defenderem que o leitor deve ser um “autor ampliado”, o que os localiza no cerne de uma estética voltada para a recepção produtiva das obras.

Outro aspecto da filosofia de Kant que nos interessa destacar, pela sua influência em Fichte – um autor fundamental para compreender a leitura benjaminiana do conceito romântico de crítica de arte – é a divisão entre razão pura teórica e prática. Kant se empenhou em uma filosofia transcendental, ou seja, na crítica da razão humana. Em sua primeira crítica, a *Crítica da razão pura*, de 1781, Kant diz que o conhecimento humano possui dois troncos oriundos de uma raiz comum: a sensibilidade e o entendimento. Por isso, a razão não pode pretender ter um conhecimento científico para além da experiência possível pela sensibilidade. Para que haja conhecimento verdadeiro é preciso que intuição e conceitos se unam no sujeito para a determinação adequada do objeto.

No entanto, permanece na razão um impulso natural para questões metafísicas, como Deus, a liberdade e a imortalidade da alma. Esse impulso deveria ser compreendido no campo da razão prática, a que Kant dedicou a *Crítica da razão prática* de 1788. Como ente inserido em uma natureza regida pela causalidade, mas ao mesmo tempo capaz de se auto-determinar, o homem se reconheceria livre.

O pensamento de Kant marcou profundamente o filósofo Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) que, tendo sido professor em Iena, influenciou diretamente os autores do primeiro romantismo. Segundo este autor, era preciso que uma filosofia sistemática descobrisse o princípio unificador da razão, que não deveria ser entendida nos termos da dissociação kantiana entre razão prática e pura. Para solucionar essa dualidade, a *Doutrina da Ciência*³², de 1794, procurava encontrar o princípio pré-lógico que antecederia toda relação entre sujeito

³¹ Ibidem, p.48.

³² FICHTE, Johann Gottlieb. *A doutrina-da-ciência de 1794 e outros escritos*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1992.

e objeto. Fichte se inseria, dessa forma, na tradição do idealismo alemão, que procurava fundar a filosofia como ciência a partir de um primeiro princípio incondicionado.

Segundo Fichte, nós sempre estamos em contato com o primeiro princípio, já que para pensar qualquer objeto nós imediatamente intuímos um estado de ação que o põe. Este estado de ação que apresenta os entes como sendo nos é acessível por uma intuição intelectual (a despeito da pretensão kantiana de eliminar esse tipo de intuição do campo da investigação científica). Trata-se não de um sujeito abstrato ou de uma consciência individual, mas de uma estrutura universal, que não aparece na consciência porque é condição de possibilidade de todos os fatos da consciência. Fichte designou este princípio de “Eu”, o que gerou muitos equívocos, já que o Eu fichtiano não é um sujeito, mas sim um sujeito-objeto. Ele é a atividade de “pôr”, uma atividade produtora, a mera ação de vir a ser. O fundamento do absoluto, de onde toda a ciência se funda, não seria uma coisa, portanto, mas sim uma ação.

Na ação de pôr a si mesmo do Eu (ser), este se choca com os entes que ele mesmo produz. Ao se chocar dentro de sua própria estrutura produtora com ob-jectos (não-eu), o Eu volta-se sobre si e nessa reflexão se limita e se divide. Assim, para que o Eu absoluto, ao qual só podemos ter acesso via uma intuição intelectual, entre no campo conceitual da reflexão, ele assume um limite através de sua oposição com o não-eu. São três os momentos principais de constituição da egoidade segundo Fichte: o eu põe originariamente, pura e simplesmente seu próprio ser; ao eu é oposto pura e simplesmente um não-eu; e eu oponho, no eu, ao eu divisível, um não-eu divisível.

Em texto de 1797, chamado *O princípio da doutrina-da-ciência*, Fichte pede ao leitor com quem dialoga: “Pensa-te e observa como o fazes”³³. Ele explica que, quando pensamos “Eu”, temos imediata intuição de nossa autoconsciência. No entanto, passando para um grau superior de especulação, o leitor é levado a refletir sobre o primeiro movimento:

Mas agora te digo: observa *teu observar* de tua autoposição; observa aquilo que, na investigação levada a efeito acima, tu mesmo fizeste, e como fizeste para observar a ti mesmo. Faze daquilo mesmo, que até agora era o subjetivo, o objeto de uma nova investigação, que agora iniciamos.³⁴

³³ FICHTE, 1992, p.181.

³⁴ Ibidem, p.181.

O movimento que coloca o próprio sujeito que pensa como objeto de pensar é chamado de reflexão. Em *Sobre o conceito da doutrina-da-ciência ou da assim chamada filosofia*, de 1794, há uma definição deste processo: “Por essa ação livre [...] algo que já é em si forma, a ação necessária da inteligência, é acolhido como conteúdo em uma nova forma, a forma do saber ou da consciência, e por isso, aquela ação é uma ação de reflexão”³⁵.

Voltemos ao escrito de 1797. Nele, Fichte admite que o movimento da reflexão pode se elevar ao infinito, pois podemos repeti-lo, colocando o movimento da primeira reflexão como objeto de uma nova reflexão, ou seja, primeiro pensamos o “eu”, depois pensamos o “eu que pensa o eu”, e assim por diante. Mas, pela via da infinitude da reflexão, segundo Fichte, a consciência absolutamente não se deixa explicar. Isso significa que, neste escrito de 1797, Fichte abandona, no campo teórico da doutrina da ciência, a possibilidade da infinitude da reflexão.

Em sua tese de doutorado, Benjamin explica que o conceito romântico de crítica de arte se assenta em pressupostos gnosiológicos relacionados à noção fichtiana de reflexão. Devemos atentar para a particular interpretação benjaminiana não só do texto fichtiano, mas também dos fragmentos dos românticos. O Fichte e os românticos aqui apresentados se referem à leitura que Benjamin faz deles. Destarte, abandonamos qualquer pretensão de totalidade hermenêutica e assumimos a leitura interessada de Benjamin.

Segundo ele, os românticos Schlegel e Novalis se aproximavam principalmente do Fichte da *Doutrina-da-ciência* de 1794. Isto porque ela garantia a possibilidade de um conhecimento imediato do princípio de toda a realidade e de todo o saber: o Eu. No entanto, enquanto o Fichte de 1797 rejeitava a infinitude linear da reflexão no plano teórico, rejeição de que os românticos também compartilharam, estes defenderam a possibilidade de uma forma específica de infinitude – não abordada por Fichte – em todos os planos da atividade humana, inclusive o teórico e o prático: a infinitude de conexão³⁶.

Os pressupostos gnosiológicos dos românticos, diz Benjamin na tese, partem do fato fundamental da relação do pensamento consigo mesmo: “O pensamento na autoconsciência refletindo a si mesmo”³⁷. Se a reflexão em Fichte se relaciona com o Eu, nos românticos ela

³⁵ Ibidem, p.28.

³⁶ BENJAMIN, 2002, p.34.

³⁷ Ibidem, p.27.

diz respeito essencialmente ao pensar e ganha como marca própria suas características de infinitude e inacabamento, como podemos observar nesta frase de Schlegel: “O pensar tem a particularidade de, próximo a si mesmo, pensar de preferência naquilo sobre o que ele pode pensar sem fim”³⁸. Para Fichte podemos intuir a nós mesmos, porém, para Schlegel, não. Para ele nós podemos apenas pensar a nós mesmos. A infinitude da compreensão, ou seja, desse pensar, não é uma progressão vazia para estes pensadores, mas sim uma infinitude de conexão. Os românticos rejeitaram a infinitude da continuidade, admitindo como possível apenas uma reflexão que conecta de uma infinita multiplicidade de maneiras.

Isso nos lembra a crítica que Benjamin faz à noção de progresso e à leitura finalista da história em seu último texto, escrito em 1940, ano de sua trágica morte em consequência da ascensão do fascismo na época, as teses “Sobre o conceito de história”³⁹. Nelas Benjamin identifica o perigo que ronda sua época: “entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento”⁴⁰. A idéia de uma história linear que caminha para o progresso é uma falácia tanto do comunismo quanto do capitalismo. A história caminha não para o progresso, mas sim para a barbárie. Para Benjamin não interessa o *continuum* homogêneo e vazio da história. Ele indica, em contraste, o tempo saturado de “agoras”, de instantes em que passado e presente se encontram em um vínculo revolucionário, o vínculo de uma nova origem para o curso dos acontecimentos.

Esta infinitude dos graus da reflexão dos românticos, além de ser uma espécie de conexão, e não de continuidade, também não seria contrária à imediatez do conhecimento. “Na mediação por reflexões não existe [...] em princípio, nenhuma oposição com relação à imediatez do compreender via pensamento, pois toda reflexão é em si imediata”⁴¹, diz Benjamin. A realidade se compõe imediatamente pela mediação das reflexões, não há nenhuma realidade anterior e transcendente à reflexão. Sobre a mediação por imediatez, Benjamin cita Schlegel: a “passagem que deve ser sempre um salto”⁴². A filosofia sempre começa “do meio”, estamos inseridos em um contexto formado por mediações de reflexões e, do mesmo modo, participamos de uma história aberta a novas configurações, infinitamente.

³⁸ SCHLEGEL, apud BENJAMIN, 2002, p.27.

³⁹ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

⁴⁰ *Ibidem*, p.224.

⁴¹ BENJAMIN, 2002, p.34 e 35.

⁴² *Ibidem*, p.35.

Segundo Benjamin, “Schlegel vê [...] desdobrar-se na reflexão o todo real na completude de seu conteúdo com crescente evidência até atingir a mais elevada clareza do absoluto”⁴³. O sentido do mundo não está dado, nem é possível recorrer a explicações metafísicas, já que ele é caótico. O todo real, que conjuga as relações do homem com a natureza, com outros homens, consigo mesmo e com o sagrado, é configurado pela abertura e vitalidade do conectar. Novalis diz que a reflexão é “o início de uma autopenetração do espírito que nunca acaba” e denomina o mundo futuro como “caos que se autopenetra”⁴⁴. É na conexão-da-reflexão que os sentidos deverão ser construídos com entusiasmo e sobriedade, ou seja, liberdade e receptividade. Autocriação e, também, auto-aniquilamento, pois, “em toda parte em que alguém não limita a si mesmo, é o mundo que o limita”⁴⁵.

Sob a perspectiva benjaminiana, a teoria do conhecimento dos românticos se deixa melhor entender por um termo que não foi usado por eles. Segundo Benjamin, para os românticos, especialmente Schlegel, a natureza do pensar constitui o absoluto como um “*medium-de-reflexão*” (*Reflexionsmedium*):

A reflexão constitui o absoluto e ela o constitui como um *medium*. Schlegel em suas exposições, por mais que não tenha usado a própria expressão “*medium*”, depositou uma grande importância na conexão uniforme e constante no absoluto ou no sistema, ambos interpretados conforme a conexão do real não na sua substância (que é em toda a parte a mesma), mas nos graus de seu desdobrar manifesto ⁴⁶

A palavra *mediūm* no latim significa “meio, centro, lugar para onde tudo converge”⁴⁷. Benjamin, em nota sobre o significado do termo “*medium-de-reflexão*”⁴⁸, dá um duplo sentido a esta designação: a reflexão mesma é um *medium*, devido ao seu constante conectar e, ao mesmo tempo, ela se move em um *medium*, pois, tal como o absoluto, movimenta-se a si mesma. Bernardo Barros Coelho de Oliveira, no artigo “A construção do crítico: Benjamin e os românticos”, destaca: “na palavra *medium*, devemos escutar a noção de um elemento transmissor, ou mesmo a própria transmissão”⁴⁹.

⁴³ Ibidem, p.39.

⁴⁴ NOVALIS, apud BENJAMIN, 2002, p.44

⁴⁵ Ibidem, p.25. *Lyceum*, fragmento 37.

⁴⁶ BENJAMIN, 2002, p.43.

⁴⁷ FERREIRA, António Gomes. *Dicionário de latim-português*. Lisboa: Porto editora, 1983.

⁴⁸ BENJAMIN, 2002, p.43.

⁴⁹ OLIVEIRA, Bernardo Barros Coelho de. *A construção do crítico: Benjamin e os românticos*. In: Revista Artefilosofia. Instituto de Filosofia, Artes e Cultura. Universidade Federal de Ouro Preto. IFAC, n.6, (abril.2009). Ouro Preto: IFAC, 2009, p.28.

Com esta leitura particular que Benjamin faz da teoria do conhecimento dos românticos fica clara uma crítica ao modelo tradicional de racionalidade e de verdade que definia o conhecimento como uma apreensão no sujeito de um objeto dado, cujo sentido já estaria definido de antemão. No *medium*-de-reflexão objeto e sujeito não são pólos opostos, já que a romantização, ou seja, “A intensificação da reflexão [...] supera na coisa os limites entre ser conhecida através de si mesma e através de um outro, e, no *medium*-de-reflexão, a coisa e a essência cognoscente se interpenetram”⁵⁰. A verdade configurada sempre a cada vez pelas infinitas conexões-da-reflexão é espírito em devir, movimento. Os românticos tratam o absoluto como um absoluto dinâmico.

1.4. DA FORMA-DE-EXPOSIÇÃO À FORMA ETERNA

Se, para Fichte, o ponto central do absoluto é o Eu, Schlegel, por outro lado, só vai se aproximar dessa concepção nas *Lições Windischmann*. Antes disso, na Revista *Athenäum*, o ponto central da reflexão não é o Eu e sim a Arte. Isso é decisivo para Benjamin, para quem: “A intuição romântica da arte repousa no fato de que não se compreende no pensar do pensar nenhuma consciência-do-Eu. A reflexão livre-do-Eu é uma reflexão no absoluto da arte”⁵¹. A obra de arte é mediadora finita da Idéia infinita da arte e da realidade enquanto *medium*-de-reflexão. Na experiência de sua observação somos lançados na compreensão da própria estrutura de configuração do absoluto e, com isso, reconhecemo-nos artífices deste processo.

Se a arte é uma determinação do *medium*-de-reflexão, “a crítica de arte é o conhecimento do objeto neste *medium*-de-reflexão”⁵², diz Benjamin. A crítica revela um modo especial com que o sujeito sente-se afetado pelo objeto. No cotidiano estamos em relações de conhecimento, utilidade, desejo ou indiferença com as coisas, porém, quando estamos diante de uma obra de arte há uma perda de referência com modos habituais de compreensão. O

⁵⁰ BENJAMIN, 2002, p.63.

⁵¹ Ibidem, p.46.

⁵² Ibidem, p.69.

objeto nos vê tanto quanto nós o vemos, assim como para Novalis: “Em todos os predicados nos quais nós vemos o fóssil, ele nos vê”⁵³.

Schlegel fala a respeito da natureza dos fragmentos em analogia à natureza da obra de arte: “Um fragmento tem de ser como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco espinho”⁵⁴. O objeto se “descola” do cenário e inaugura um instante de suspensão que visa perdurar. Nos românticos o instante tenta se fixar nas leituras poéticas das obras, um tecido leve que emerge da obra e de suas leituras críticas.

A crítica, portanto, ultrapassa a observação e se perfaz como vida da obra na medida em que é “o *medium* no qual a limitação da obra singular liga-se metodicamente à infinitude da arte e, finalmente, é transportada para ela”⁵⁵. O leitor-crítico é capaz de reconhecer-se partícipe do jogo iniciado pela obra: “O verdadeiro leitor deve ser o autor ampliado”⁵⁶, diz Novalis. “O sentido somente entende algo quando o acolhe em si como germe, o alimenta e deixa crescer até a flor e o fruto”⁵⁷, nos diz ainda Schlegel.

Seguindo indicações de Bernardo Barros Coelho de Oliveira em *Olhar e Narrativa: leituras benjaminianas*⁵⁸, percebemos algumas ressonâncias de idéias românticas no trabalho de crítico que Benjamin desenvolveu em ensaios posteriores. No caso do leitor ampliado destacamos, estendendo o gesto de Oliveira, ressonâncias no artigo “Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht”⁵⁹, de 1931, em que Benjamin elogia o teatro de Brecht porque nele “o público não é mais um agregado de cobaias hipnotizadas”, não há espaço para “observadores retardatários”.

Também vemos ressonâncias no ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935/1936)⁶⁰. O mérito da arte reprodutível, como o cinema, está em liberar o espectador para uma atividade criadora. Esta atividade o exercita para a participação em outros domínios de sua vida, em uma sociedade em que há o risco do culto e estetização do

⁵³ NOVALIS, apud OLIVEIRA, 2006, p.43.

⁵⁴ SCHLEGEL, 1997, p.82. *Athenäum*, fragmento 206.

⁵⁵ BENJAMIN, 2002, p.74.

⁵⁶ NOVALIS, apud BENJAMIN, 2002, p.74.

⁵⁷ SCHLEGEL, 1997, p.145.

⁵⁸ OLIVEIRA, Bernardo Barros Coelho de. *Olhar e Narrativa: leituras benjaminianas*. Vitória: Edufes, 2006.

⁵⁹ BENJAMIN, 1994.

⁶⁰ *Ibidem*.

fascismo. Enquanto há aura, a evocação de uma distância, a obra exerce poder sobre o observador, mas com o cinema declina a pretensão de uma verdade transcendente a ser imposta a homens passivos na recepção da obra de arte (lembramos que cinema comercial americano contemporâneo não entra nesta equação). O observador é aquele que desdobra o germe crítico imanente à obra em uma leitura que deixa as marcas da reflexão nele incitada.

Mas continuemos com os românticos. Para eles, diz Benjamin na tese, a crítica é antes o acabamento da obra, posto que seu desdobramento, do que um mero julgamento. Nas palavras de Schlegel: “Essa crítica poética [...] exporá novamente a exposição, desejará formar ainda uma vez o já formado [...] irá completar a obra, rejuvenescê-la, configurá-la novamente”⁶¹. Neste movimento, a crítica de arte impele também o observador para o seu próprio autoconhecimento. Ele deve se aproximar do objeto e, incluí-lo em si. Do mesmo modo, o objeto também se conhece através de sua participação neste *medium*.

Oliveira destaca que: “Reflexão vem do latim *flectere*, e contém, portanto, a idéia de um se dobrar sobre si mesmo. Se a obra tem ‘espírito’, ela sabe de si, tem consciência de sua especificidade e o mostra em sua própria forma”⁶². Já vimos que a noção de reflexão está ligada à de modernidade. Os antigos não tinham uma teoria estética, como os modernos, mas sim poéticas, e se o princípio da arte clássica era a beleza, o equilíbrio e a harmonia, para os modernos a obra convida à sua continuação através da crítica. As obras modernas são consideradas “freqüentemente ‘feias’, inadequadas, teóricas”⁶³.

Em carta a Gerhard Scholem de 1918, Benjamin explica que com o romantismo tornou-se predominante o ponto de vista de que uma obra de arte pode ser compreendida em e para si, sem nenhuma referência à teoria ou à moralidade. A relativa autonomia da obra em relação à arte, sua dependência meramente transcendental é um pré-requisito da crítica romântica de arte⁶⁴. A obra não recorre a instâncias externas de julgamento, a parâmetros morais ou de beleza: o germe de sua crítica está nela mesma.

A obra moderna, reflexiva, mostraria sua especificidade, segundo Benjamin, na sua *forma*. A teoria romântica da arte é uma *teoria de sua forma*, ou seja, uma teoria sobre o poder de

⁶¹ SCHLEGEL, apud BENJAMIN, 2002, p.75.

⁶² OLIVEIRA, 2006, p.26-27.

⁶³ Ibidem, p.20.

⁶⁴ BENJAMIN, 1994, p. 119.

reflexão que emana do modo como a obra está configurada e não de sua matéria. Segundo Benjamin:

A forma é, então, a expressão objetiva da reflexão própria à obra, que forma sua essência. Ela é a possibilidade da reflexão na obra, ela serve, então, a priori, de fundamento dela mesma como um princípio de existência; através de sua forma a obra de arte é um centro vivo de reflexão. No *medium*-de-reflexão, na arte, formam-se sempre novos centros de reflexão. Segundo seu germe espiritual, eles abarcam na reflexão conexões maiores ou menores. A infinitude da arte atinge a reflexão primeiramente apenas em um tal centro como um valor-limite, isto é, atinge a autocompreensão e, deste modo, a compreensão em geral. Este valor limite é a forma-de-exposição da obra singular. Nela assenta-se a possibilidade de uma relativa unidade e integridade da obra no *medium* da arte⁶⁵.

A obra individual não abarca a totalidade da arte. Pelo contrário, ela aponta, em sua forma-de-exposição, para a impossibilidade de um desencobrimento de seu sentido porque não há, justamente, um sentido oculto a ser descoberto. A obra aponta para a sua incompletude, limitação, para a necessidade de se configurar sempre a cada vez em um *medium*-de-reflexão com seu leitor.

Estas leituras são possíveis, então, pela forma da obra. O que há de característico nas obras de arte para que elas incitem leituras críticas, reflexivas, *poiéticas*? Segundo Benjamin, a leitura do crítico se deve a uma construção presente na própria obra de arte e que leva à sua autodestruição voluntária: a ironia formal. A ironia pode ser compreendida de duas maneiras, como ironia subjetivista ou como ironia formal.

A ironia subjetivista trata da relação entre autor e obra. Diz Benjamin: “Seu espírito [o desse tipo de ironia] é o do autor que se eleva sobre a materialidade da obra na medida em que a despreza”⁶⁶. Por exemplo, o autor vê mármore, mas é capaz de elevar-se acima da matéria e poetizá-la, fazendo uma escultura. Já o outro tipo de ironia, a ironia formal se difere desta e eleva a obra, para os românticos, ao estatuto de arte. Aquela ironia se refere a uma conduta do sujeito, esta expõe um momento objetivo na obra. A ironização da forma consiste em sua destruição voluntária, na destruição de sua ilusão. A obra revela que é processual, histórica, fragmento. Sobre a destruição da ilusão na comédia de Aristófanes, Benjamin cita Schlegel:

Esta violação não é falta de jeito, mas petulância consciente, plenitude de vida transbordante e, freqüentemente, não gera em absoluto efeito maligno algum; antes,

⁶⁵ BENJAMIN, 2002, p.78-79.

⁶⁶ *Ibidem*, p.88.

ela eleva, pois não pode decerto aniquilar a ilusão. A mais elevada movimentação da vida [...] viola [...] para estimular sem destruir⁶⁷.

A ironia é uma característica da *obra* de arte que impede de nos perdermos em sua contemplação, pois somos remetidos a observá-la com certa distância, a distância que nos remete a nossa própria reflexão. Benjamin diz sobre a ironia formal – a destruição voluntária da forma da obra – que a leitura das obras de arte e dos objetos em geral “pode ser chamada de irônica, porque no não-saber – no olhar – ela sabe melhor”⁶⁸. O não-saber constitutivo da obra de arte significa que ela permanece aberta e convidativa.

Este processo de recepção da obra se relaciona com a filosofia que, desde Sócrates, vê no não-saber ocasião de crítica aos dogmas e de abertura de sentido. Segundo Novalis: “O ato de saltar por cima de si mesmo é por toda a parte o mais elevado, o ponto originário, a gênese da vida [...] Assim, toda filosofia inicia-se onde o filosofante filosofa a si mesmo, isto é, consome-se [...] e se renova ao mesmo tempo”⁶⁹. A ironia é uma característica importante da obra de arte, uma característica *filosófica*. Segundo Schlegel: “A filosofia é a verdadeira pátria da ironia, que se poderia definir como beleza lógica: pois onde quer que se filosofe em conversas faladas ou escritas, e apenas não de todo sistematicamente, se deve obter e exigir ironia”⁷⁰.

A obra é considerada artística na medida em que é irônica e, por isso, criticável, passível de uma leitura produtiva e poética. A obra mesma destrói sua ilusão e a crítica é o *medium* que a conecta à Idéia da arte. Segundo Schlegel:

Sim, também a obra, comprada cara, permaneça valiosa para ti;
Mas tu a amas tanto, dá-lhe tu mesmo a morte,
Fixando no olho a obra que mortal algum finalizará:
Pois é da morte do individual que brota a imagem do todo.⁷¹

O todo, o *medium*-de-reflexão, o *continuum* das formas, a obra invisível, é a Idéia da arte, que sempre está em devir. A crítica, enquanto destruição e exposição do núcleo prosaico da obra a aproxima da indestrutibilidade já que, nas palavras de Benjamin, “representa a tentativa

⁶⁷ SCHLEGEL, apud BENJAMIN, 2002, p.89.

⁶⁸ BENJAMIN, 2002, p.65.

⁶⁹ NOVALIS, apud BENJAMIN, 2002, p. 73.

⁷⁰ Ibidem, p. 26. *Lyceum*, fragmento 42.

⁷¹ SCHLEGEL, apud BENJAMIN, 2002, p.89.

paradoxal de construir as conformações através da demolição: na obra mesma demonstrar sua ligação com a Idéia”⁷².

A ironia mostra que não há obra empírica perfeita. As obras modernas apontam para o fato de serem processuais, históricas, requerentes de uma leitura *poiética* e, assim, indicam, de forma negativa, a Idéia da arte. Já que através da destruição da forma determinada de exposição da obra, esta é remetida de modo mais profundo à unidade da arte como obra universal. Falamos acima que a teoria romântica da obra é uma teoria sobre sua *forma*, agora podemos tornar isso mais claro, citando Benjamin:

[...] devemos introduzir um duplo conceito de “forma”. A forma determinada da obra singular, que se poderia designar como a forma-de-exposição torna-se vítima da destruição irônica. Sobre ela, no entanto, a ironia rasga um céu da forma eterna, a Idéia das formas, a que se poderia denominar de forma absoluta, e esta atesta a sobrevida da obra que extrai desta esfera sua existência indestrutível, depois que a forma empírica, a expressão de sua reflexão isolada, tenha sido consumida por ela. A ironização da forma-de-exposição é semelhante à tempestade que levanta a cortina diante da ordem transcendental da arte, descobrindo-a, juntamente com a existência imediata da obra nela, como um mistério [...] Schlegel conhece ‘limites da obra visível’ além dos quais abre-se o âmbito da obra invisível, da Idéia da Arte ⁷³.

Nesses passos, as obras deixam de ser vistas como manifestações de comoção entusiástica para serem centros vivos de sóbria reflexão. A crítica aponta para a ironização da forma-de-exposição da obra. A crítica “romantiza” a obra na medida em que ataca sua ilusão para torná-la eterna enquanto ligada à Idéia da Arte. Ela não visa depreciar o ruim, frente a ele ela se cala. Apenas o que transcende deve ser criticado, positivamente. O valor que é atribuído às obras de arte reside em sua “criticabilidade”.

No *medium*-da-reflexão, na arte, formam-se sempre novos centros de reflexão. Benjamin explica que os românticos fazem uma “poesia transcendental” porque “poesia da poesia”, reflexão sobre a poesia. A Idéia da arte, diz ele, é prosa, e cita Novalis:

Se a poesia quer se estender, ela só o pode na medida em que se limite; na medida em que se contraia, permita a sua matéria ígnea como que partir, e se coagule. Ela adquire uma aparência prosaica, suas partes constitutivas não se encontram numa comunidade tão íntima – portanto não sob leis rítmicas tão rígidas –, torna-se mais capacitada para a exposição do limitado. Mas ela permanece poesia [...] ⁷⁴

⁷² BENJAMIN, 2002, p.91.

⁷³ Ibidem, p. 90 e 91.

⁷⁴ NOVALIS, apud BENJAMIN, 2002, p.104.

Se a Idéia da arte é a prosa, então, a crítica de arte é a exposição do núcleo prosaico da obra. Benjamin explica: “O que desmorona sob o raio da ironia é apenas a ilusão, indestrutível permanece, no entanto, o núcleo prosaico da obra, porque ele não repousa no êxtase, que pode ser destruído, mas, antes, na intangível, sóbria, figura prosaica”⁷⁵. Essa concepção romântica, segundo Benjamin, tem sido historicamente fértil em conseqüências e, além de ser fundamento da crítica moderna, também se introduziu nos princípios filosóficos de escolas artísticas posteriores.

A obra de arte faz seu observador falar, por isso, a crítica é a exposição de seu núcleo prosaico. Segundo Bernardo B. C. de Oliveira, o que distingue a obra de arte para os românticos é sua capacidade de, através da precisão formal daquilo que a individualiza, incitar o desdobramento de sua reflexão, sua destruição e renascimento, através da crítica. A obra quer transcender a si mesma, ela “juntamente com suas críticas, se constela como um *medium*-de-reflexão cada vez mais forte. A obra passa a ser também suas leituras, as quais suscitam e intensificam o jogo iniciado por ela mesma”⁷⁶.

A obra tem significado ontológico porque é transindividual. A poesia romântica é “universal progressiva”, ou seja, infinitamente aberta mediante uma construção social sempre em vigor. Sobre a vitalidade do conectar operado pela arte romântica o fragmento 116 da *Athenäum* é paradigmático:

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua determinação não é apenas a de reunificar todos os gêneros separados da poesia e estabelecer um contato da poesia com a filosofia e a retórica. Ela também quer, e deve, fundir às vezes, às vezes misturar, poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia artística e poesia natural, tornar a poesia sociável e viva, fazer poéticas a vida e a sociedade, poetizar a espíritosidade, preencher e saturar as formas de arte com toda espécie de cultura maciça, animando-as com as vibrações do humor. Ela abrange tudo em que está o poético, desde os maiores sistemas da arte – que em si contém vários outros – até o suspiro, o beijo que a criança poetante exala em canção singela. [...] Outros gêneros poéticos já estão prontos, podem ser completamente dissecados. O gênero da poesia romântica ainda está em evolução – esta, aliás, é sua verdadeira essência, estar sempre em eterno desenvolvimento, nunca acabado. [...] A poesia romântica é o único gênero que é, mais do que um gênero, como que a própria arte poética: pois num certo sentido toda poesia é, ou deveria ser, romântica.⁷⁷

A arte romântica revela o absoluto como *medium*-de-reflexão e a si mesma como centro deste *medium*. As obras de arte, no sentido primeiro romântico, se definem pela sua criticabilidade e

⁷⁵ BENJAMIN, 2002, p.108.

⁷⁶ OLIVEIRA, 2006, p.46.

⁷⁷ SCHLEGEL, 1994, p.99-101. *Athenäum*, fragmento 116.

sua relação com a Idéia infinita da arte como um tecido que agrega produtor, obra, e as várias críticas que crescem em um tecido leve de arestas desamarradas. Mas um ponto em que os românticos dissonam a ouvidos contemporâneos é o da “poesia universal progressiva”. Para Benjamin, os românticos não apontam aqui para a noção de uma continuidade vazia, de um *continuum* linear porque a poesia universal é o constante intensificar de um *medium*-de-reflexão, de conexões.

Como podemos observar, a tese de Benjamin sobre os românticos indica que o conceito de crítica de arte desses autores exige uma recepção produtiva das obras de arte e inaugura uma experiência de pensamento que aproxima a possibilidade de uma atividade filosófica na recepção da literatura. A crítica filosófica de arte é fundamental para Benjamin tendo em vista que muitas de suas reflexões desenvolveram-se sob a forma de crítica de arte, como podemos observar através da análise de alguns de seus ensaios: sobre os surrealistas, Proust, Leskov, Brecht, Kafka, entre outros.

No entanto, importância dos românticos para Benjamin também se estende a outras questões. Em carta a Gerhard Scholem de junho de 1917, Benjamin diz que o centro do romantismo é religião e história. Em uma carta a Ernest Shoen, de novembro de 1918, Benjamin acredita ter aprendido com sua tese de doutorado a relação de uma verdade com a história, o que poderia ser entrevisto por leitores perspicazes. Em outra carta ao mesmo interlocutor, de abril de 1919, ele ressalta que o coração do romantismo é o messianismo.

Com messianismo entendemos redenção. Porém, não no sentido dogmático da vinda de um messias capaz de nos salvar. Também não no sentido da quieta espera pelo “progresso” da humanidade. O messias é a interrupção profana e prosaica da história. Profana porque violadora do mito para manter o sagrado e prosaica porque destituída de nobreza, destituída da dicotomia inferior-superior que sustenta tantas religiões, *humana*.

No artigo “Teologia e Messianismo no pensamento de Walter Benjamin”, Jeanne Marie Gagnebin explica: “Se a redenção livra, é porque ela destrói e dissolve, não porque mantém e conserva. E o Messias nos livra justamente da oposição entre o histórico e o messiânico, da oposição entre o sagrado e o profano”⁷⁸. Em uma observação de Benjamin redigida na época

⁷⁸ BENJAMIN, apud GAGNEBIN, Jeanne Marie. Teologia e Messianismo no pensamento de Walter Benjamin. In: *Estudos Avançados*, vol. 13, nº 37, São Paulo, set/dez 1999. Disponível em: <

de *Sobre o conceito de história*, lemos: “O Messias interrompe a história; o Messias não surge no final de um desenvolvimento”⁷⁹.

1.5. DEMASIADO ROMÂNTICOS?

Apesar das aproximações entre o pensamento de Benjamin, com sua atividade de crítico, e os românticos, é importante destacar também os distanciamentos que Benjamin tomou em relação a Schlegel e Novalis. Na orelha da tradução para o português da tese sobre os românticos, Gagnebin considera que são muitas as afinidades entre Benjamin e os românticos, mas não sem apontar para diferenças entre esses pensadores. Benjamin, diz ela, guardará distância da idéia da dissolução romântica da obra no absoluto, especialmente na época em que ele redige o ensaio sobre *As Afinidades Eletivas* de Goethe, publicado em 1922. A autora também diz, no livro *História e narração em Walter Benjamin*⁸⁰, que Benjamin se afastou dos românticos em sua tese de livre-docência *Sobre a origem do drama barroco alemão*, de 1925.

Em *Nas fontes paradoxais da crítica literária: Walter Benjamin relê os românticos de Iena*⁸¹, a autora mostra que na tese de doutorado Walter Benjamin manifesta preocupação:

[...] justamente em relação a textos que permitem uma identificação e um entusiasmo fáceis, senão complacentes, de manter uma distância que fizesse justiça à sua complexidade teórica presente sob a primeira aparência de exuberância aleatória, isto é, em particular, até que ponto sua reflexão poderá com proveito se apropriar de vários conceitos dos românticos, e onde deverá operar cortes, estabelecer diferenciações que possam ajudar a especificar sua própria concepção de crítica.⁸²

As críticas de Benjamin aos românticos começaram ainda na tese de 1919. Ele diz, sobre a relação entre arte e absoluto no romantismo: “A arte era aquele âmbito no qual o romantismo esforçou-se para efetivar de modo mais puro a reconciliação imediata do condicionado com o

http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141999000300010&script=sci_arttext. Acesso em: 21 de março de 2010.

⁷⁹ BENJAMIN, apud GAGNEBIN, 2010.

⁸⁰ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2007a.

⁸¹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Nas fontes paradoxais da crítica literária: Walter Benjamin relê os românticos de Iena. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2007b

⁸² Ibidem, p.66.

incondicionado”⁸³. Essa reconciliação imediata não é cara a Benjamin e, em uma carta⁸⁴ anterior à tese, de junho de 1917, escrita a Gerhard Scholem, ele diz que o romantismo é uma tentativa prematura de liberação insensata e orgiástica de todas as fontes da tradição.

Para Gagnebin, Benjamin se afastaria da idéia de que a crítica deveria dissolver a reflexão da obra em um absoluto artístico. Apesar da importância histórica do romantismo, ao olharmos o mesmo desde o presente – marcado pela estetização da política promovida por regimes totalitaristas – percebemos que a tentativa de reconciliação, como Benjamin falou, soaria para nós perigosa. Para os românticos a realidade se efetivaria como potenciação de reflexões entrecruzadas e intensificadas umas pelas outras. Porém, ela ressalta que:

Para um leitor contemporâneo, é justamente este “sentido, como realizado” que não é mais originário, confrontados que estamos com a presença primeira, espessa, brutal do “sem-sentido” na nossa existência individual e social. O próprio Benjamin tampouco retomará essa premissa [...]⁸⁵

Premissa esta que, segundo a autora, poderia explicar, em parte, a transformação do jovem Friedrich Schlegel, apaixonado pelo absoluto e pela liberdade, num, cita Maurice Blanchot, “diplomata e jornalista a serviço de Metternicht, [...] um filistino gordo, cheio de unção, guloso e preguiçoso”⁸⁶. A referência é à conversão de Schlegel ao catolicismo na época da Restauração e ao suposto conservadorismo que a idade lhe trouxe. Continuemos com Gagnebin:

O que sobra para nós, bisnetos do romantismo alemão, desconstrucionistas, construcionistas, estruturalistas e outros? A crítica e a ironia, sem dúvida; sua fundamentação especulativa última, porém, no arcabouço da auto-reflexão infinita e absoluta, na transcendência da idéia, na positividade de uma produção sempre renovada de sentido, parece, ela também, ter se desfeito sem possibilidade de volta, no mais tardar desde Nietzsche. Talvez nossa questão hoje não seja mais a relação entre crítica e absoluto, mas sim, muito mais, entre crítica e historicidade (aliás, historicidade da crítica entre outras). Uma das chaves de leitura da obra posterior de Benjamin me parece constituir na verificação dessa hipótese.⁸⁷

Segundo Rainer Rochlitz, em *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*⁸⁸, a dissolução das obras em um absoluto artístico seria a marca determinante do esteticismo

⁸³ BENJAMIN, 2002, p. 116.

⁸⁴ BENJAMIN, 1994, p.87-89

⁸⁵ GAGNEBIN, 2007b, p.73.

⁸⁶ BLANCHOT, apud GAGNEBIN, 2007b, p.73.

⁸⁷ Ibidem, p.81-82.

⁸⁸ ROCHLITZ, Rainer. *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*. Tradução de Maria Elena Ortiz Assumpção. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

romântico, de uma despreocupação com a verdade em favor do enaltecimento do acabamento puramente estético das obras. Apesar de dar lições de messianismo e de resgate da tradição, “a preocupação dos românticos não é a *verdade* das obras, mas seu acabamento puramente estético”⁸⁹. Nesse sentido, no posfácio à tese, Benjamin compartilha da reserva de Goethe quanto à supressão romântica, na arte como *medium*-de-reflexão, da distinção entre o real contingente e o absoluto.

⁸⁹ Ibidem, p.89.

2. O IDEAL GOETHIANO DE ARTE

2.1. UMA TEORIA OPOSTA À DOS ROMÂNTICOS

Benjamin, ciente da fertilidade, mas também das limitações da teoria de Schlegel e Novalis sobre a arte, escreveu um posfácio à sua tese de doutorado intitulado “A teoria da arte primeiro romântica e Goethe”. O posfácio tem início com a constatação de que essas teorias são opostas em seus princípios e de que o estudo dessa oposição alargaria o conhecimento da história do conceito de crítica de arte. Segundo Benjamin: “na relação dentro da história dos problemas, na qual o conceito de crítica dos românticos encontra-se diante do de Goethe, vem à luz imediatamente em sua pureza, o problema da crítica de arte”⁹⁰.

A teoria da arte dos românticos busca fundamentar a legitimidade da crítica de arte e, para isso, mostra que a obra tem como conceito correlato o de crítica. A Idéia da arte é a categoria usada pelos românticos para indicar que a unidade da arte se dá através de uma infinidade. No posfácio, Benjamin procura ressaltar que a dialética entre unidade e infinidade da teoria romântica da arte se funda na noção de *forma*. A teoria romântica da Idéia da arte é uma teoria de sua *forma*, do *a priori* de um método.

Já Goethe (1749-1832) teria, em oposição aos românticos, uma filosofia da arte centrada na não-criticabilidade das obras. Ele mesmo fez críticas de arte, porém observa-se sempre uma reserva irônica frente à possibilidade dessa atividade. Para Goethe, a crítica teria no máximo a importância de pôr em relevo a plenitude da obra. A noção a partir da qual a intuição de Goethe da não-criticabilidade das obras de arte pode ser explicada é a de *conteúdo* da arte. A filosofia da arte dessa renomada figura da literatura alemã se fundaria nessa noção, e não na de *forma*, como a dos românticos. Por isso, Goethe apontaria o Ideal como o *a priori* de um conteúdo agregado.

⁹⁰ BENJAMIN, 2002, p.112

Os românticos não tinham uma filosofia sobre o conteúdo da arte. Goethe, por outro lado, não se aprofundaria também em uma filosofia sobre a forma da arte. Por isso:

A questão da relação entre a teoria da arte goethiana e a romântica coincide com a questão da relação do conteúdo puro com a forma pura (e, como tal, rigorosa) [...] a Idéia da arte é a Idéia de sua forma, assim como seu Ideal é o Ideal de seu conteúdo. A questão sistemática fundamental da filosofia da arte deixa-se portanto formular também como a questão acerca da relação entre a Idéia e o Ideal da arte⁹¹

Segundo Benjamin, nem os românticos nem Goethe sequer colocaram essa questão da relação entre forma e conteúdo. No entanto, ela era importante desde os anos 1800 até sua própria época, colocando-se como uma tarefa para os críticos de então. A tese de doutorado, no entanto, chega apenas na “soleira” dessa questão, como ele mesmo diz. Para compreender melhor por que Benjamin aponta deficiências na filosofia da arte dos românticos, e também na “oposta” teoria de Goethe, temos que entender o que significam *forma* e *conteúdo* da arte e explicitar a teoria goethiana, ainda não abordada.

2.2. APROXIMAÇÃO ÀS NOÇÕES DE FORMA E CONTEÚDO DA ARTE

O que significam *forma* e *conteúdo* da arte, conceitos que marcam a diferença entre a Idéia romântica e o Ideal goethiano? Benjamin não explicita claramente em que sentido usa esses termos no posfácio. Por isso, escolhemos como caminho de aproximação a essas noções o pensamento sobre a arte de um dos autores mais importantes sobre estética na modernidade, Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), especificamente no que tange a essa problemática. Acreditamos que, sob esta ótica e *guardadas as diferenças*, o pensamento hegeliano está *próximo* ao âmbito de sentido em que Benjamin se move quando usa esses termos.

Hegel discorre sobre a distinção entre *forma* e *conteúdo* da obra de arte em seus *Cursos de Estética*⁹². Segundo ele, a arte deve exprimir os interesses mais profundos da humanidade, as verdades mais abrangentes do espírito, o verdadeiro *conteúdo* dos fenômenos. Superior à

⁹¹ Ibidem, p.119

⁹² HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Introdução. In: _____. *Cursos de Estética I*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

efetividade cotidiana, ela, no entanto, não é superior à religião e à filosofia, porque expõe o mundo supra-sensível, sensivelmente. Religião e filosofia, por outro lado, são do domínio do pensamento e, portanto, teriam uma realidade mais verdadeira.

Podemos distinguir em Hegel a *forma* como o elemento fenomênico, sensível, a aparência da obra de arte, e o *conteúdo* como o elemento da ordem do espírito, do pensamento, do intelectual. A forma se refere às cores, ao desenho, à harmonia, rimas, ou seja, é tudo aquilo que na arte toca nossos sentidos. É o contorno que se dá à matéria, o lado “visível” do espírito. Já o conteúdo seria o significado da obra, os sentidos “invisíveis” que são evocados pelo lado sensível da obra. Ambos, forma e conteúdo estariam configurados reciprocamente: “Já foi dito que o conteúdo da arte é a Idéia e que sua Forma é a configuração sensível imagética. A arte necessita mediar os dois lados numa totalidade livre e reconciliada”⁹³.

Hegel procura compreender os diferentes modos como a Idéia do belo artístico se manifestou na história através dos diferentes modos de relação entre forma e conteúdo das obras de arte. Ele distingue três modos dessa relação⁹⁴: a forma de arte simbólica, a clássica e a romântica. Na arte simbólica, a idéia é muito abstrata, indeterminada e, por isso, a forma é deficiente e casual. A idéia apenas aspira à forma, à figuração, sem que a alcance satisfatoriamente. Ocorre nesta forma de arte, referente, por exemplo, ao primeiro panteísmo artístico do oriente, uma inadequação entre forma e conteúdo.

A segunda forma de arte, a arte clássica, é exemplificada pelas esculturas de deuses gregos. Os deuses gregos assumiam a forma humana, neles a contemplação se destinava a uma intuição espontânea na representação sensível. Nesta forma de arte, a Idéia é adequada à sua conformação. Com os deuses gregos, a verdade se adequava ao sensível. A arte clássica, para Hegel, alcançou o ponto mais alto que a sensibilização da arte foi capaz de alcançar. As fases superiores de desenvolvimento do espírito, como a religião e a filosofia, não seriam mais da ordem da manifestação imagética do espírito, ou seja, da arte, mas sim de sua manifestação no campo do pensamento.

Há ainda uma terceira forma de arte, a arte romântica, que supera aquela unidade indivisa da forma de arte clássica, porque adquiriu um *conteúdo* que transcende esta forma e seu modo de

⁹³ Ibidem, p.86.

⁹⁴ Ibidem, p.88 à 96.

expressão. Este conteúdo da arte romântica coincide com o que o cristianismo afirma acerca de Deus como espírito que, diferente dos deuses gregos, não pode ser imediatamente intuído em uma manifestação artística. O deus *como espírito*, diz Hegel, e não como espírito individual e particular (como era o caso dos deuses gregos), recua da sensibilidade para a interioridade espiritual, sendo esta última o conteúdo da arte cristã⁹⁵. O novo conteúdo assim conquistado não está, portanto, atado à exposição sensível. O conteúdo da arte em seu terceiro estágio, o romântico, é espiritualidade livre e concreta, mundo interior, na visão de Hegel. A interioridade triunfaria sobre o mundo exterior, por ser mais espiritual, a verdade apresentada pela arte romântica faz com que o fenômeno sensível desapareça na falta de valor. Mas, como toda arte necessita de forma, de exterioridade para sua expressão, surge novamente indiferença, inadequação e separação entre a Idéia e a forma.

Com os românticos não haveria uma harmonia entre forma e conteúdo e sim uma preponderância do conteúdo na obra. Por isso, diz Hegel: “a arte romântica é a arte se ultrapassando a si própria, mas no interior de seu próprio âmbito e na própria forma artística”⁹⁶. Os três estágios da arte consistem na aspiração, na conquista e na ultrapassagem do ideal, como a verdadeira Idéia da beleza. A concepção cristã de verdade afastou-se do sensível, mas, sobretudo o espírito do mundo atual, diz Hegel, de nossa formação racional, ultrapassou o estágio no qual a arte seria o modo mais eficiente de o absoluto se tornar conhecido.

Este é o célebre tema da morte da arte: “a arte é e permanecerá para nós, do ponto de vista de sua destinação suprema, algo do passado”⁹⁷. Isso significa que, para Hegel, ultrapassamos o estágio no qual se podiam venerar obras de arte como divinas. Agora, “O pensamento e a reflexão sobrepujaram a bela arte”⁹⁸. A impressão que as obras de arte provocam é de natureza reflexiva e, por isso, precisamos de uma ciência da arte:

Hoje, além da fruição imediata, as obras de arte também suscitam em nós o juízo, na medida em que submetemos à nossa consideração pensante o *conteúdo* e o *meio de exposição* da obra de arte, bem como a adequação e inadequação de ambos⁹⁹.

⁹⁵ Ibidem, p.88.

⁹⁶ Ibidem, p.95.

⁹⁷ Ibidem, p.35.

⁹⁸ Ibidem, p.34.

⁹⁹ Ibidem, p.35.

Hegel, apesar de apontar que a arte tentava se superar através do movimento romântico, faz várias críticas, especialmente à concepção de ironia de Schlegel. Hegel diz que a ironia se refere à *forma* da obra de arte, porém, de modo não-sério, como um *excesso da subjetividade* do artista. Trata-se, como podemos observar, de uma interpretação diferente da benjaminiana, para quem a ironia é uma reflexão filosófica inerente à *obra*.

As diferenças entre Hegel e Benjamin não podem ser suprimidas. Se Hegel critica os românticos por apresentarem obras cujo conteúdo *excede* a forma da arte, o mesmo não acontece com Benjamin. A crítica deste último aos românticos remete à *deficiência* na teorização desses autores sobre a questão do *conteúdo* da arte. Trata-se de focos distintos, como podemos ver. No entanto, não necessariamente divergentes. Hegel aponta para o fato de que nas obras românticas a reflexão sobrepuja a bela forma. Já Benjamin aponta que, na filosofia da arte romântica, embora a reflexão seja um conceito determinante, o conteúdo da arte é pouco *tematizado*.

Com o intuito de esclarecer melhor o universo de sentido com que Benjamin se refere às noções de *forma* e *conteúdo*, retomamos a concepção desse pensador canônico na estética moderna que é Hegel. Agora, para nos aproximarmos do que *forma* e *conteúdo* significam para Benjamin, sigamos a argumentação do posfácio sobre a manifestação desses conceitos na teoria da arte romântica e na goethiana.

2.3. A CRÍTICA BENJAMINIANA AOS ROMÂNTICOS

No capítulo anterior vimos que os românticos refletem sobre a arte a partir da noção de *forma*. A obra é considerada arte na medida em que sua forma-de-exposição é irônica, ou seja, aponta para o fato de ser processual, histórica, fragmentária, de demandar para o seu acabamento a potenciação da crítica de arte. Inicialmente Benjamin mostra que a forma é a expressão objetiva da reflexão própria à obra. Ela se manifesta enquanto expressão objetiva, ou seja, como algo relacionado com a materialidade da obra. No entanto, o que caracteriza a forma do objeto ou de determinada exposição como forma artística é algo imanente ao exposto, mas

que se desdobra de modo reflexo no leitor. A conformação é artística na medida em que gera crítica, ou seja, que sustenta um *medium*-de-reflexão.

O filósofo berlinense chega também a especificar um duplo conceito de forma. O acima apresentado corresponderia à forma determinada da obra singular, que se poderia designar como a forma-de-exposição. Esta forma, no entanto, torna-se vítima da destruição irônica: “Sobre ela [...] a ironia rasga um céu da forma eterna, a Idéia das formas, a que se poderia denominar de forma absoluta”¹⁰⁰. A forma absoluta, a Idéia da arte seria “invisível”, ou seja, não corresponderia a nenhuma obra empírica. Seria, antes, um infinito para o qual os artistas se moveriam no fazer artístico, uma aspiração de absoluto nunca realizada, mas que poderia ser entrevista em seu devir através do conjunto das obras e suas críticas. Para Benjamin:

Os românticos não conhecem um Ideal da arte. Eles atingem meramente uma aparência dele via aquelas denominações do absoluto poético, como a moralidade e a religião. Todas as determinações que Friedrich Schlegel forneceu sobre o conteúdo da arte, particularmente no *Gespräch über die Poesie* [Conversa sobre a poesia], carecem, em oposição a sua concepção de forma, de toda ligação mais precisa com o que próprio da arte; sem contar que ele tivesse encontrado um *a priori* desse conteúdo.¹⁰¹

Com sua filosofia centrada apenas na noção de forma, conclui Benjamin, os românticos se esforçam para fazer uma reconciliação *imediata* do condicionado com o incondicionado. Através do *medium* das formas é possível entrever a Idéia da arte. Eles não se preocuparam com nenhum elemento mediador, nenhum *a priori* do conteúdo, apenas deram nomes abrangentes, como moralidade e religião, ao Ideal. Segundo Benjamin: “Juntamente com o conceito de beleza, ele [o romantismo] rejeita não apenas as regras, como também a medida, e sua poesia é não só sem regras como ainda sem medida”¹⁰².

Essa foi a crítica que Benjamin endereçou aos românticos. Para a entendermos mais profundamente, torna-se necessário introduzir alguns aspectos da filosofia da arte de Goethe e, logo após, seguir a leitura benjaminiana sobre este pensador. Assim, poderemos avaliar a importância que Benjamin dá não apenas à *forma*, mas também ao *conteúdo* da arte.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 91.

¹⁰¹ Ibidem, p. 113.

¹⁰² Ibidem, p. 120.

2.4. A FILOSOFIA DA ARTE DE GOETHE

As obras da época de juventude de Goethe se tornaram marcos do *Sturm und Drang*, o pré-romantismo alemão. No entanto, o escritor se afastou cada vez mais dos princípios desse movimento, principalmente após sua viagem de dois anos à Itália (1786-1788). Neste destino tão desejado, ele esteve em contato com os originais de obras de arte da Antiguidade Clássica, passando a valorizá-la cada vez mais, o que lhe rendeu o título de “classicista”. Ao retornar da viagem, Goethe assumiu um cargo importante na corte de Weimar e, juntamente com Friedrich Schiller, inaugurou na cidade um novo classicismo, cujo veículo de divulgação era a revista *Propileus* (1798-1800).

Goethe era tido pelos românticos, assim como Shakespeare, como modelo para a afirmação de uma literatura nacional fora dos ditames do classicismo francês. Schlegel questionava os que desaprovavam a negligência métrica de seus poemas: “Mas as leis do hexâmetro alemão deveriam ser tão conseqüentes e universalmente válidas quanto o caráter da poesia goethiana?”¹⁰³. No entanto, Goethe, seguindo uma crítica próxima à hegeliana, procurava escapar às armadilhas do subjetivismo exagerado e do excesso de especulações abstratas que, a seu ver, caracterizariam o romantismo. “Clássico é o que é são, romântico o que é doente”¹⁰⁴, dizia ele.

O classicismo de Weimar, de Goethe e Schiller, era diferente do classicismo de inspiração francesa que apresentamos no primeiro capítulo. Na tese *Helenismo e classicismo na estética alemã*¹⁰⁵, de Pedro Sússekind, vemos que o classicismo de Goethe e Schiller só pode ser compreendido justamente a partir de sua contestação ao classicismo francês. Os amigos de Weimar deram continuidade ao projeto winckelmaniano de imitar os gregos, mas essa imitação não era tal como a produção de uma cópia. Isso significa que, para eles, os modernos

¹⁰³SCHLEGEL, 1997, p.21. *Lyceum*, fragmento 6.

¹⁰⁴GOETHE, Johann Wolfgang von. Do espólio de Goethe (Máximas e reflexões). In: _____. *Escritos sobre arte*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editorial Humanitas, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de SP, 2005, p.270.

¹⁰⁵SÜSSEKIND, Pedro Viveiros de Castro. *Helenismo e classicismo na estética alemã*. 2005. Tese (Doutorado em Filosofia). Departamento de Filosofia. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, Departamento de Filosofia, 2005,

deveriam imitar o ideal de beleza clássico, marcado pela harmonia, equilíbrio, simplicidade e comedimento.

Um texto que mostra a importância exemplar dos gregos para Goethe é o ensaio “Sobre Laocoonte” (1798), publicado no primeiro número da *Propileus*. Segundo Süsskind:

[...] Laocoonte é o sacerdote troiano que foi incumbido de realizar um sacrifício a Poseidon, quando os gregos simularam sua partida da costa e se esconderam no célebre cavado de madeira deixado como presente para o rei Príamo. Como Virgílio conta na *Eneida* [...], quando estava na iminência de revelar a presença dos guerreiros gregos no interior do cavalo de Tróia, o sacerdote foi castigado pelos deuses por meio de uma serpente gigantesca, que o matou junto com seus dois filhos.

No ensaio, Goethe analisa o grupo escultórico do Laocoonte que retrata a cena em que os filhos são enrolados pela serpente e o pai é mordido. No século XVIII só se conhecia a cópia em mármore do grupo (que até hoje pode ser vista no Vaticano), mas atualmente sabe-se da existência de um original grego de bronze. Goethe explica, com base na sua observação da obra de mármore, que a obra pode ser *sentida*, mas não *conhecida*:

Uma obra de arte autêntica, assim como uma obra da natureza, permanece sempre infinita para o nosso entendimento; ela é contemplada, sentida, faz efeito, mas não pode ser propriamente conhecida, muito menos podem ser expressos em palavras sua essência, seu mérito¹⁰⁶.

Podemos observar nesta citação a valorização goethiana do sensível sobre o racional. Mesmo com essa advertência e certa reserva em relação à crítica, Goethe encontra um ganho ao fazê-lo, uma espécie de exercício. Ele discorre sobre Laocoonte destacando que o grupo escultórico preenche todas as exigências de obra de arte elevada, inclusive a apresentação do Ideal.

A escultura de Laocoonte, como toda arte plástica, tem como objeto supremo o ser humano, mas ela é única porque levaria a representação ao *ápice*, já que mostraria apenas o que é essencial. Para isso, o artista necessitou “abranger o objeto em toda sua amplitude, a fim de encontrar o momento supremo a ser representado e, portanto, de destacá-lo de sua realidade restrita e dar-lhe medida, limite, realidade e dignidade de um mundo ideal”¹⁰⁷. O ímpeto e a dor do sacerdote estão reunidos em um instante que permite mostrar ao mesmo tempo o sofrimento sensível e o espiritual. Laocoonte é um modelo de simetria e multiplicidade,

¹⁰⁶ GOETHE, 2005, p. 115.

¹⁰⁷ Ibidem, p.116.

repouso e movimento, oposições e gradações que em conjunto provocam um efeito agradável porque fazem dela uma obra autônoma, “fechada” na terminologia goethiana. Ele descreve o grupo:

O [filho] mais jovem se defende impotente, ele está apavorado, mas não machucado; o pai reage com muita força, mas em vão, antes sua reação provoca o efeito oposto. Ele provoca o seu oponente e é ferido. O filho mais velho é o que está menos asfixiado; ele não se sente pressionado nem com dor, ele se assusta por causa do ferimento instantâneo e pelo movimento de seu pai, ele grita e se levanta no momento em que procura afastar a extremidade da serpente de um de seus pés; aqui, portanto, temos mais um observador, um testemunho e um participante do ato, e a obra está concluída.¹⁰⁸

Estão ali os três tipos de sofrimento próprios do homem. A obra provoca a *compaixão* pelo filho mais novo, o *terror* pelo pai e o *medo* pelo filho mais velho, que ainda pode escapar. Por isso, Goethe acredita que a obra esgote o seu objeto e preenche com sucesso todas as condições da arte.

Poderíamos dizer que, apesar de ter início com a observação atenta do corpo humano, a produção da escultura Laocoonte ultrapassa o que Goethe chama de “imitação simples da natureza”. Os primeiros românticos de Iena, como vimos, enfatizam o momento de recepção da obra de arte como essencial para a produção de seu sentido. Já Goethe, embora valorize o efeito, não dá tanta importância ao leitor e à crítica quanto os românticos. No ensaio “Imitação simples da natureza, maneira, estilo” (1789), publicado pouco tempo após o retorno da Itália, Goethe prefere se ater à esfera da produção das obras de arte.

Para produzir obras belas, o artista deveria primeiramente se exercitar na “imitação simples da natureza”, que consiste em se dirigir a objetos da natureza e modelos humanos a fim de copiar exatamente suas formas e cores. No entanto, se o artista não ultrapassa esse estágio da produção, acaba por se tornar limitado e manejar objetos agradáveis, mas também limitados. Já a “maneira” se refere ao modo como o artista cria uma linguagem própria para expressar o que a alma apreendeu. Ela se aplica, por exemplo, a imitações em que se deve abrir mão do singular para apreender o todo, como na pintura de paisagens. Na maneira se destaca o modo particular como o artista age, ou seja, sua linguagem, que se difere da de outros artistas. Esse modo de produção revelaria a face mais subjetiva da arte, diferente da objetividade do modo anterior.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 124.

Existe um terceiro grau da produção artística, síntese dos dois anteriores, que é o mais elevado que se pode alcançar. Trata-se do estilo. A imitação simples da natureza requer uma existência tranqüila e uma presença adorável, a maneira, um ânimo leve para apreender o fenômeno, já o estilo “repousa sobre a fundação a mais profunda do conhecimento, sobre a essência das coisas, na medida em que nos é permitido conhecer a essência em formas visíveis e apreensíveis”¹⁰⁹.

Estas três etapas mostram, de forma crescente, os graus em que pode se dar a criação artística como imitação da natureza. A representação mais elevada não tem como exigência a fidelidade, mas sim a expressão da perfeição do Ideal, do momento que revele o mais essencial do que está sendo apresentado. Nesse sentido, o Ideal é *arquetipo*, um modelo relativo da arte. Lemos em “O ensaio sobre a pintura de Diderot” (1798):

A arte não empreende uma disputa com a natureza, em sua amplitude e profundidade, ela se atém à superfície dos fenômenos naturais; mas ela tem sua própria profundidade, seu próprio poder; ela fixa os supremos momentos desses fenômenos superficiais, na medida em que reconhece neles o caráter da lei [*das Gesetzliche*], a perfeição da proporção conforme a fins [*zweckmässigen*], o ápice da beleza, a dignidade do significado, a altura da paixão.¹¹⁰

Ao chegar a criar ressaltando o valor mais essencial da natureza, é possível que também os modernos tenham estilo, embora isso seja uma exigência, mais do que uma realidade, como Goethe ressalta na Introdução à revista *Propileus*. Ele mostra que é raro na época moderna que o artista crie “algo de espiritualmente orgânico, de modo que possa dar à sua obra de arte um tal conteúdo, uma tal forma que faça com que a obra pareça ao mesmo tempo natural e além do natural”¹¹¹.

A boa obra de arte, na terminologia goethiana, é *símbolo*. Diferente do alegórico, o simbólico designa diretamente, e não indiretamente. No símbolo vemos o universal no particular, já a alegoria é um exemplo do universal. Em “Máximas e reflexões” Goethe diz: “O verdadeiro simbolismo ocorre quando o particular representa o que é mais universal, mas não como sonho e sombras, como revelação viva e instantânea do que é imperscrutável”¹¹².

¹⁰⁹ Ibidem, p.65.

¹¹⁰ Ibidem, p.152.

¹¹¹ Ibidem, p.99.

¹¹² Ibidem, p.261. Máxima 314.

Segundo Tzvetan Todorov¹¹³ em sua introdução aos *Écrits sur l'art*, Goethe buscava a lei eterna que fundamentava as formas perceptíveis, e por vezes caóticas, da natureza. No entanto, não se trata de realidades distintas, o geral e o particular só são conjuntamente. A arte mais elevada é a que corresponde ao ideal de interpenetração do particular e do universal. Trata-se da possibilidade de uma reconciliação entre a aspiração ao Ideal e a experiência do Real. A obra feita com estilo, simbólica, tenderia ao *equilíbrio* entre a subjetividade e a objetividade. O que Goethe critica é a preponderância de apenas um desses elementos. A interação entre os dois é o admirável. Tendo em vista que o Goethe maduro criticou os excessos da estética romântica, ele puxou seu arco para o sentido de uma “nova objetividade”, visando, segundo Todorov, abandonar a supremacia da interioridade individual.

Por fim destacamos que, no campo de discussão entre forma e conteúdo da arte, Goethe diz: “O *que* da obra de arte interessa mais aos homens do que o *como*”¹¹⁴. Aqui ele se encontra com Benjamin, senão totalmente, ao menos na consideração de que o conteúdo da obra deve ter seu valor destacado.

2.5. ESTILO E FENÔMENO ORIGINÁRIO

Feita essa introdução à filosofia da arte de Goethe, podemos compreender por que Benjamin a toma como uma teoria oposta à dos românticos. Enquanto os românticos se interessavam pela *Idéia* da arte, porque ela seria expressão de sua infinidade e unidade, Goethe se importava com o *Ideal*, expressão dos puros conteúdos da arte. Este Ideal se manifestaria em um *discontinuum* limitado e harmônico de puros conteúdos, nunca atingidos, mas sempre visados pela arte. Enquanto a *Idéia* romântica seria entrevista através da infinita potenciação das formas, o *medium*-de-reflexão, o Ideal goethiano seria inconstante e a relação das obras com ele poderia ser definida como uma *refração*, já que nenhuma obra o revelaria abertamente. As obras não poderiam atingir os arquétipos invisíveis – porém intuíveis – da arte, mas apenas, em menor ou maior grau, se assemelharem a eles.

¹¹³ TODOROV, Tzvetan. Introduction. In: GOETHE. *Écrits sur l'art*. Introduction de Tzvetan Todorov et notes de Jean-Marie Schaeffer. Paris: GF Flammarion, 1996.

¹¹⁴ *Ibidem*, p.268. Máxima 505.

Na concepção de Goethe, as esculturas gregas, por exemplo, seriam *símbolo* do universal, no entanto, na forma singular da obra. O Ideal se deixaria intuir *em cada obra*, não haveria um Ideal abstrato da arte. “O universal e o particular coincidem: o particular é o universal aparecendo sob diversos condicionamentos”¹¹⁵, diz Goethe. As obras não se complementariam no eterno vir-a-ser da forma romântica de arte, seriam, antes, modelos relativos que participariam do Ideal como um torso: “Trata-se de um esforço isolado para expor o arquétipo, e apenas enquanto modelo pode perdurar junto a outros semelhantes a si, mas estes nunca podem crescer juntos de um modo vivo em direção à unidade do Ideal mesmo”¹¹⁶. Sobre a relação da obra com o incondicionado, ressalta Benjamin, Goethe pensou de modo resignado.

A forma, que para os românticos era um momento da forma-eterna vivente da arte, para Goethe se limitava a “estilo”. Segundo Benjamin, pensando a forma como estilo Goethe conta um mito porque pensa apenas em sentido da normatividade de certos modelos e não fornece nenhum esclarecimento filosófico. Como conseqüência de seu conceito de forma, ele acaba por negar a criticabilidade como essencial para a arte. O que interessa, então, a Benjamin, em sua apresentação da filosofia da arte de Goethe, é a atenção que este dá à questão do *conteúdo*, relegada pelos primeiros românticos. Mas qual seria o *conteúdo* da arte segundo Goethe? Benjamin esclarece:

A fonte originária da arte não se encontra, segundo a concepção de Goethe, no eterno vir-a-ser, no movimento criador do medium-das-formas. A arte mesma não faz seus arquétipos – estes se encontram anteriores a toda obra criada, naquela esfera da arte onde esta não é criação, mas, antes, natureza¹¹⁷.

O conteúdo da arte seria, na leitura que Benjamin faz de Goethe, a *natureza*. Não como a ciência a designava, não como ela é imediatamente acessível aos olhos, mas sim a *verdadeira natureza*, natureza-origem. A imitação da natureza não corresponderia à simples imitação, mas sim à imitação-estilo, síntese de observação e criação, de receptividade e espontaneidade.

¹¹⁵ GOETHE, 2005, p.269. Máxima 569.

¹¹⁶ BENJAMIN, 2002, p.116.

¹¹⁷ Ibidem, p.114.

Segundo Marco Giannotti¹¹⁸, para Goethe, a natureza é o único anteparo que permitiria conter a avalanche romântica.

Essa natureza que é conteúdo da arte seria melhor explicada, segundo Benjamin, por um conceito que Goethe usou no campo de suas investigações sobre a natureza e não tanto sobre a arte. Com base nesse conceito Benjamin faz uma relação importante para a sua leitura sobre a teoria da arte de Goethe: “Abarcar a Idéia da natureza e, deste modo, torná-la apta para ser arquétipo da arte (para ser puro conteúdo), este era, em última análise, o esforço de Goethe em sua averiguação dos fenômenos originários”¹¹⁹.

Para compreender melhor o que Goethe entende por fenômenos originários iremos até sua polêmica *Doutrina das cores*¹²⁰. O texto, misto de poética e ciência, apresenta uma teoria que critica Newton e não foi bem aceita pelos cientistas da época. As experiências goethianas se basearam na observação dos fenômenos luminosos, especialmente ao ar livre e sem uso de prismas, com o uso apenas do próprio olho.

O interessante na análise de Goethe é mostrar que o fenômeno da cor escapa à física. Esta, entendida como ciência apoiada em instrumentos, não poderia ter privilégios em detrimento da observação atenta, por vezes apenas visual, dos próprios fenômenos. Há um privilégio da ação sobre a teoria, marca já mencionada anteriormente do pensamento de Goethe que procura *ver* o essencial, mais do que apreender em conceitos: “ao olharmos atentamente para o mundo já estamos teorizando”¹²¹. “A suprema tarefa consiste em compreender que tudo o que é fático já é teoria. O azul do céu revela-nos a lei fundamental da cromática. Que não se procure nada através dos fenômenos: eles mesmos são a doutrina”¹²², diz ele. O procedimento é semelhante ao de Benjamin no livro das *Passagens*. No “Caderno N” Benjamin define o método de seu trabalho, que busca retratar a Paris do século XIX através de uma coletânea de citações, ensaios e anotações: “Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar”¹²³.

¹¹⁸ GIANNOTTI, Marco. Apresentação. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das cores*. Tradução de Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

¹¹⁹ BENJAMIN, 2002, p. 114.

¹²⁰ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das cores*. Tradução de Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

¹²¹ Ibidem, p.37.

¹²² Ibidem, p.269. Máxima 575.

¹²³ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução do alemão de Irene Aron e tradução do francês de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, p.502.

As conclusões da *Doutrina das cores* são excêntricas para a ciência newtoniana. O olho deveria sua existência à luz, seria semelhante a ela, e possuiria uma espécie de luz interna que se encontraria com a luz externa. A retina, seguindo o eterno movimento de alternância da natureza, de sístole e diástole, ação e paixão, produziria cores e também as receberia. Ainda segundo Goethe, a luz teria uma afinidade essencial com as cores. As cores são ações e paixões da luz. Citamos o autor: “a cor é um fenômeno elementar da natureza para o sentido da visão”¹²⁴.

Os “fenômenos elementares”, ou melhor “fenômenos originários” (*Urphänomen*), são a essência da manifestação. Não algo transcendente “por trás” do aparente, mas a força mesma que dirige a aparência, ou seja, as leis da natureza. Os fenômenos originários podem ser *intuídos*, mas não podem ser esgotados através de teorias. Sobre o fenômeno originário da configuração das cores, que é o das relações entre a luz (o claro), a escuridão (a sombra) e a turvação que se intercala entre elas, Goethe diz:

Os casos que constamos na experiência são, em sua maioria, aqueles que, com alguma atenção, podem ser compreendidos sob rubricas científicas, que remetem a algo mais amplo, na medida em que se conhecem mais de perto certas condições imprescindíveis àquilo que se manifesta. A partir daí, tudo se submete a leis e regras superiores, que, no entanto, não se revelam por meio de palavras e hipóteses, mas por meio de fenômenos, nem se revelam ao entendimento, mas à intuição. Nós os denominamos *fenômenos primordiais*, pois nada no mundo fenomênico lhes é superior, ao contrário, partindo deles é possível descer gradualmente até o caso mais comum da experiência cotidiana, invertendo, assim, a via ascendente feita até agora.¹²⁵

Como nos explica Anatol Rosenfeld em “Goethe: unidade e multiplicidade”¹²⁶, o fenômeno originário é a esperança de salvação da multiplicidade na unidade, sem que o fenômeno individual se perca, é a genial intuição de uma categoria intermediária entre a idéia abstrata e o fenômeno concreto. Segundo o autor:

Essa idéia concreta e plástica [o *Urphänomen*] transforma-se nos múltiplos fenômenos individuais por um processo de metamorfose, processo de desdobramento evolutivo em que o protótipo se diversifica e se multiplica para tomar as formas infinitamente variadas da natureza, todas elas diferentes, mas cada uma semelhante à outra, simbolizando assim uma unidade interna e divina¹²⁷.

¹²⁴ Ibidem, p.45.

¹²⁵ Ibidem, p.85.

¹²⁶ ROSENFELD, Anatol. Goethe: unidade e multiplicidade. In: _____. *Texto/contexto II*. São Paulo: Perspectiva: 1993.

¹²⁷ Ibidem, p.263.

O físico ou o filósofo que encontra o fenômeno originário alcança o ponto máximo da empiria, de onde pode ter uma visão retrospectiva e geral de todos os graus da experiência e talvez até possa, se não adentrar, ao menos entrever o âmbito teórico. No apêndice à sua tradução da *Doutrina das cores*, Giannotti destaca que, diferente da idéia para Kant, que é supra-sensível, o fenômeno originário está no âmbito do sensível. Ele é a lei de todo acontecer fenomênico.

Embora pertencendo à empiria, o fenômeno originário não pode ser apreendido inteiramente pela experiência ou por uma linguagem representativa porque: “o *Urphänomen* evoca uma *Ursprache* para poder ser expresso, uma protolinguagem baseada fundamentalmente em imagens ou hieróglifos”¹²⁸. Como esclarece Patricia Lavelle em *Religion et histoire: sur le concept d’expérience chez Walter Benjamin*¹²⁹, o Ideal goethiano de arte é a natureza como fenômeno originário, ou seja, não enquanto objeto de percepção, mas sim como “pura perceptibilidade”. Segundo a autora “o ideal goethiano da arte pode ser identificado com a linguagem adâmica dos puros nomes de seu texto de 1916”¹³⁰.

Benjamin não resolve o problema da oposição entre a Idéia romântica da arte, que funda a possibilidade da crítica, e a intuição goethiana do Ideal, que a rejeita. Segundo Cláudia Maria de Castro, na tese *A alquimia da crítica: Benjamin, leitor de Goethe*, o posfácio à tese sobre os românticos é uma pequena antítese que coloca questões que encontrarão sua resposta não apenas em seu ensaio sobre *As Afinidades Eletivas* de Goethe, mas em toda a obra posterior de Benjamin. “E assim se define a tarefa da teoria estética benjaminiana, construída como um híbrido entre aquela dos românticos e aquela de Goethe: realizar uma ‘crítica metódica’ [...] que leve em conta o Ideal da arte”¹³¹.

No próximo capítulo analisaremos o ensaio *Sobre as afinidades eletivas de Goethe* a fim de buscar elementos que nos permitam compreender como o próprio Benjamin resolveria a questão entre *forma* e *conteúdo* da arte em sua atividade de crítico. Este finalizamos com a epígrafe da tese de Benjamin sobre os românticos, uma citação de Goethe:

¹²⁸ GIANNOTTI, Marco. Apêndice. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das cores*. Tradução de Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

¹²⁹ LAVELLE, Patricia. *Religion et histoire: sur le concept d’expérience chez Walter Benjamin*. Paris: Les Éditions du Cerf, 2008.

¹³⁰ Ibidem, p.125. Tradução do francês.

¹³¹ CASTRO, Cláudia Maria de. *A alquimia da crítica: Benjamin, leitor de Goethe*. 2000. Tese (Doutorado em Filosofia). Departamento de Filosofia. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Filosofia, 2000. CASTRO, 2000, p.136.

Antes de tudo... quem compõe uma análise deveria indagar, ou melhor, dirigir a sua atenção sobre a questão de saber se ele tem realmente a ver com uma síntese misteriosa, ou se aquilo com o que se ocupa é apenas um agregado, uma justaposição... ou como tudo isso poderia ser modificado¹³².

¹³² GOETHE, apud BENJAMIN, 2002, p.15. Goethe, WA, parte II, v. II.

3. A CRÍTICA BENJAMINIANA AO ROMANCE *AS AFINIDADES ELETIVAS*

3.1. O ROMANCE

Na crítica às *Afinidades Eletivas*, Benjamin ensaia pela primeira vez sua própria concepção de crítica de arte, ao mesmo tempo em que procura manifestar suas reflexões filosóficas através desse modo de apresentação. Para compreendermos sua crítica, façamos uma passagem por alguns momentos importantes do romance de Goethe. *As Afinidades Eletivas* se ambienta na propriedade rural de Eduard e Charlotte, um casal de aristocratas que passam os dias em harmoniosa convivência. Educados e cordiais, os dois se ocupam basicamente em tornar a propriedade cada vez mais bela através de construções que realcem a beleza das paisagens. No entanto, a chegada do Capitão, amigo mais maduro de Eduard, e da bela e tímida Otilie, filha adotiva de Charlotte, balançam o falso equilíbrio daquela tranqüilidade rupestre.

Tais como os compostos químicos se desagregam e se reúnem em novos compostos mediante a introdução de certos elementos, Eduard procura estar cada vez mais tempo com Otilie, com quem desenvolve uma intensa paixão; e Charlotte, por sua vez, admira e sente-se cada vez mais afeiçoada ao Capitão. Goethe usa a imagem das “afinidades eletivas”, oriunda das transformações químicas, para indicar o que ocorria com as relações humanas sob o signo de estranhas forças naturais. As “afinidades” designam a qualidade das naturezas que se ligam de imediato; já “eletivas”, significa que, entre relações possíveis, deu-se preferência a uma determinada: “veem-se os quatro seres [elementos químicos], unidos até então dois a dois, que, entrando em contato, abandonam a sua união anterior e formam novas”¹³³.

O modo como os acontecimentos são narrados é cheio de pressentimentos, e a natureza ocupa um lugar central no desenrolar da história. Tudo gira ao redor do enaltecimento das belezas naturais, e as descrições das paisagens, bosques, lagos e caminhos, estão sempre presentes. Tal como as forças magnéticas da química, tudo parece se desenrolar de modo inexorável sob

¹³³ GOETHE, Johann Wolfgang von. *As afinidades eletivas*. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: Nova Alexandria, 2008. p.47.

o impulso de misteriosas forças naturais, oriundas das entranhas da terra, inclusive a trajetória dos romances e do casamento entre Eduard e Charlotte.

Mittler, um conhecido cujo nome em alemão remete a “mediador”, mas também à “mediocre”, o que nos ajuda a perceber o caráter que Goethe queria lhe imprimir, em uma das conversas com o casal Eduard e Charlotte, dá a seguinte definição do casamento:

[...] o casamento é o princípio e o ápice de toda cultura. Ele torna afável a pessoa rude, e a mais educada tem melhores oportunidades para demonstrar sua afabilidade. Ele deve ser indissolúvel, pois traz tanta felicidade, que qualquer infortúnio isolado não tem nenhum valor diante dele¹³⁴.

No entanto, a história do casamento de Eduard e Charlotte é de declínio, de dissolução, embora nenhuma ação efetiva de distanciamento seja tomada, ao mesmo passo em que as paixões também não se concretizam em definitivo. Otilie, misto de criança e mulher, uma figura cuja *beleza*, ressalta Benjamin, é primordial para sua existência no romance, conquista Eduard de forma irresistível. Este vê em uma taça que não se quebra e em datas que se cruzam símbolos de um amor predestinado. No aniversário da amada, marcado por um acidente no lago da propriedade, ele manda preparar fogos de artifício. Ambos se entregam um ao outro quase ao mesmo tempo em que o Capitão rouba um beijo de Charlotte. Se Eduard, no entanto, é “mimado” e Otilie ainda jovem, seus amigos são muito mais controlados e procuram se afastar.

Já que todos percebiam o afeto entre Eduard e Otilie, a solução encontrada por Charlotte, seguindo um conselho, foi tentar enviá-la novamente ao internato. No entanto, Eduard decide se afastar para que a amada continue na propriedade. A concretização de seus sonhos, no entanto, encontrava-se cada vez mais distante: Charlotte esperava um filho seu. Filho este que, fruto de paixões proibidas, se parecerá mais com os amados do que com seus pais, tinha as feições do Capitão e os olhos de Otilie. Eduard vaga pelo mundo e arrisca a vida na guerra.

Apaixonado, ele resolve voltar à propriedade. Enquanto aguardava que o Capitão (agora Major) se entendesse com Charlotte na casa, encontra Otilie cuidando de seu filho junto ao lago. Sozinhos, se abraçam fortemente, trocam beijos ardentes e, diz o narrador: “a esperança

¹³⁴ Ibidem, p.71.

passou sobre as suas cabeças como uma estrela caindo do céu”¹³⁵. No entanto, tão logo Otilie está agitada no meio do calmo lago, o remo lhe escapa de uma mão e, no intuito de recuperá-lo, o filho de Eduard e Charlotte se afoga e morre.

A dor se abate sobre a casa, Charlotte consente o divórcio, mas Otilie recusa a se unir com Eduard, pois vê nos fatos um castigo à sua falta de fidelidade a sua bem-feitora. Ela une as mãos do antigo casal com fervor e implora que fiquem juntos. A bela Otilie se torna, então, cada vez mais reclusa e calada até o dia em que morre de inanição. Mesmo assim, sua morte atrai muitas pessoas à capela da propriedade, porque algumas a tinham como santa que operava milagres. Quando também Eduard morre, de tristeza, Charlotte lhe dá compreensivelmente um lugar junto à amada. Goethe termina o romance com as palavras “e que momento agradável aquele em que um dia despertarão juntos”¹³⁶.

3.2. TEOR COISAL E TEOR DE VERDADE

A crítica *As afinidades eletivas de Goethe* data de 1922. Benjamin a dedica não à sua mulher na época, Dora, mas sim à Jula Cohn, escultora berlinense que passou uma época hospedada em sua casa e com quem teria desenvolvido uma situação afetiva semelhante à do romance. Como epígrafe à sua crítica, figura uma frase de Klopstock afim à questão ética que será discutida por Benjamin: “A quem elege às cegas, fumaça do sacrifício golpeia-lhe nos olhos”¹³⁷.

A crítica de Benjamin tem início com uma reflexão não sobre o romance propriamente dito, mas sim sobre a essência da própria crítica. Sua investigação sobre *As Afinidades Eletivas* poderia parecer um *comentário*, no entanto, Benjamin esclarece, ela foi pensada como *crítica*: “A crítica busca o teor de verdade [*Wahrheitsgehalt*] de uma obra de arte; o comentário, o seu teor factual [*Sachgehalt*]”¹³⁸. Enquanto o teor factual, que chamaremos nessa dissertação de

¹³⁵ Ibidem, p.189.

¹³⁶ Ibidem, p.216.

¹³⁷ KLOPSTOCK, apud BENJAMIN, 2009, p.11.

¹³⁸ BENJAMIN, 2009, p.12.

“coisal”, se dirige aos *Realien*, ou seja, aos fatos, coisas, dados do real; o teor de verdade se dirige à razão pela qual a obra continua viva mesmo com o passar do tempo, a seu núcleo redentor.

Segundo Cláudia Maria de Castro, que faz uma análise da crítica benjaminiana às *Afinidades Eletivas* na tese *A alquimia da crítica: Benjamin, leitor de Goethe*, “o teor coisal é apenas o extrato empírico da obra, sua aparência sensível determinada temporalmente e constituída por todos os elementos que dão forma a uma obra, configurando-a como obra de uma época”¹³⁹. Por outro lado, há também um teor de verdade que se diferencia da materialidade da obra, trata-se do “eterno” da obra que se destaca por sobre o fundo do dado. Benjamin indica, portanto, uma *fratura* na obra, aparência e verdade, embora relacionadas, não se misturam. Ele usa uma metáfora para distinguir o teor coisal, objeto do comentador, do teor de verdade, objeto do crítico:

Se, por força de um símile, quiser-se contemplar a obra em expansão como uma fogueira em chamas vivas, pode-se dizer então que o comentador se encontra diante dela como o químico, e o crítico semelhantemente ao alquimista. Onde para aquele apenas madeira e cinzas restam como objetos de sua análise, para este tão somente a própria chama preserva um enigma: o enigma daquilo que está vivo. Assim, o crítico levanta indagações quanto à verdade cuja chama viva continua a arder sobre as pesadas achas do que foi e sobre a leve cinza do vivenciado¹⁴⁰.

O comentador lida com cinzas, com a materialidade da obra, seu teor coisal. Já o crítico lida com o teor de verdade, a razão pela qual a chama da obra continua a arder com o tempo. Ambos, teor coisal e de verdade, estão intimamente relacionados na época de produção da obra. No entanto, com o passar dos anos, eles se distinguem. Se para os contemporâneos e para o autor da obra o teor coisal não é nítido porque eles lhes estão muito próximos, com o tempo o que é próprio da época começa a se evidenciar. Assim, o teor coisal se torna cada vez mais visível, enquanto o teor de verdade da obra continua oculto.

Como as obras duradouras são aquelas em que o teor de verdade está mais incrustado em seu teor coisal, é sempre necessário que o crítico se dirija a este, iniciando sua tarefa pelo comentário. Afinal, o teor de verdade só aparece através do teor coisal, ou melhor, “o teor de verdade revela-se como sendo aquele do teor factual [coisal]”¹⁴¹. Assim, começando sempre

¹³⁹ CASTRO, 2000, p.11.

¹⁴⁰ BENJAMIN, 2009, p.13 e 14.

¹⁴¹ Ibidem, p.17.

pelo comentário, o crítico pode fazer a pergunta fundamental da crítica de arte, que é a de saber se a aparência do teor de verdade se deve ao teor coisal ou se a vida do teor coisal se deve ao teor de verdade. Estamos diante de uma verdadeira obra de arte quando seu teor de verdade é a razão da sobrevivência de seu teor coisal.

O crítico incendeia o dado real, a aparência sensível da obra na qual a verdade se inscreve, para que esta venha à tona. A tarefa da crítica de arte é fazer emergir o *teor de verdade* das obras. Assim, o crítico é aquele que conduz a obra histórica, em processo de decomposição, para a irrupção de seu teor redentor que decide pela imortalidade da obra. É importante notar, mais uma vez, a implicação entre aparente e não aparente. O teor de verdade só se revela no contorno da materialidade da obra, apenas em seus interstícios. Não há uma verdade abstrata que a obra apresenta de forma transparente. O teor de verdade que o crítico de arte procura é o teor de verdade *do* teor coisal. O comentário prepara o terreno para a crítica que, por sua vez, faz emergir o teor de verdade da obra, que não está imediatamente disponível à visão. Nas palavras de Castro “é apenas através da mediação do transitório, historicamente variável, conteúdo material que o acesso ao conteúdo de verdade de uma obra de arte pode ser atingido”¹⁴². Por isso, para Benjamin, toda interpretação é profundamente histórica.

A obra precisa “morrer”, no sentido de ser alvo de uma destruição crítica, para que seu teor de verdade possa emergir filosoficamente das ruínas do efeito. O processo de decomposição, de análise da obra, faz brilhar, no entanto, sua “significação redentora”. Ao criticar o mito da obra de arte clássica, e a ilusão de bela aparência por ela projetada que leva a uma falsa totalidade, Benjamin aponta para a beleza como ilusão. Através da mortificação do transitório teor coisal, “a obra pode ser transposta do transitório médium da beleza para o sagrado reino da verdade”¹⁴³. Esta é a tarefa da crítica de arte.

Desde o início da crítica de Benjamin, temos vários elementos que nos permitem relacionar a terminologia que ele utiliza com as noções de forma romântica de arte e conteúdo goethiano. Acreditamos poder relacionar o *teor coisal* da obra, sua materialidade, seus componentes históricos, com o que os românticos chamaram de *forma-de-exposição*, ou seja, a forma empírica, vítima da destruição irônica da obra que a conecta à *forma absoluta*, a Idéia da arte. Outro índice dessa semelhança é que o teor coisal deve arder em uma chama e, de seus restos,

¹⁴² CASTRO, 2000, p.14.

¹⁴³ Ibidem, p.15.

surge o teor de verdade da obra. Ora, como vimos no primeiro capítulo, a forma-de-exposição deve “morrer” para fazer visível a imagem do todo.

No entanto, não poderíamos equiparar *teor de verdade* com a forma eterna da arte romântica, ainda que existam relações entre elas. A relação é a seguinte: a chama que arde sob a destruição do teor coisal da obra, ou seja, da sua forma-de-exposição, é um enigma para o crítico. Como sabemos, a Idéia romântica de arte está diretamente relacionada com a noção de crítica, ela é o *medium-de-reflexão* que reúne obras e críticas em um tecido único sempre em devir. Portanto, o crítico sem dúvida deve estar animado por algo ao menos próximo à Idéia romântica de arte e acreditar na determinação romântica da essencial criticabilidade das obras para lançar um olhar curioso sobre a “fogueira” da obra. Não estamos com isso defendendo a idéia de um absoluto artístico, mas apenas ressaltando o valor dos românticos ao pôr em relevo a noção de crítica como essencial para a relação entre arte e verdade. Sobre o *teor de verdade*, que como veremos mais adiante está relacionado com a noção do *conteúdo* goethiano da arte, teremos que percorrer ainda alguns passos da crítica de Benjamin ao romance de Goethe. Prossigamos.

3.3. O DESTINO MÍTICO

Em sua crítica, Benjamin apresenta duas definições do casamento: a de Kant e a de Mozart. Opostas, elas representam a visão que a época tinha do casamento. Por um lado a *Metafísica dos costumes* fala em uma espécie de contrato sexual; do outro, a *Flauta Mágica* fala em fidelidade. Benjamin aponta que na época das Luzes, o teor coisal do casamento seria realmente o de uma espécie de contrato jurídico. Qual seria a visão de Goethe sobre o assunto?

Por um tempo, a definição do casamento dada pelo personagem Mittler, jurídico moral, foi compreendida como a chave de leitura do romance. Em geral, os comentadores entendiam o romance *As afinidades eletivas* como uma fábula da renúncia que mostraria que o casamento é um contrato social que deve ser respeitado. No entanto, é difícil acreditar que o próprio Goethe tenha concordado com tal definição ao colocá-la na boca do único solteiro da história

que também era o mais inconveniente. Ainda que de forma não intencional, pode-se dizer que com essa definição Goethe tocou no conteúdo objetivo do casamento, ou seja, na forma como o casamento era compreendido na época: não a expressão do amor, mas sim um contrato.

No entanto, Goethe parece não apontar para isso como mérito, mas sim mostrar as forças que se originam da *dissolução* desse contrato. O que o romance mostra, ainda que o próprio autor não estivesse completamente consciente disso, são as forças ocultas que emergem com a destruição do casamento. Goethe, segundo Benjamin, achou imprescindível a manifestação da norma jurídica nessa obra, “pois ele não queria, como Mittler, fundamentar o casamento, mas sim mostrar aquelas forças que dele nascem no processo de seu declínio [...] os poderes míticos da lei”¹⁴⁴. Isso tudo, diz Benjamin, sem que o próprio Goethe tenha tido clara definição disso que sua obra mostra.

A atmosfera das *Afinidades* é muito mais de decadência do que de triunfo moral do casamento. Benjamin aponta que, apesar de esclarecidos, os personagens deixam que o curso de suas ações seja definido por oráculos. É como se a natureza tivesse uma poderosa força magnética no desenrolar de suas ações. Otilie e Eduard são os mais suscetíveis às forças subterrâneas e deixam-se conduzir pela atmosfera que parece empurrar a tudo de forma inexorável. Charlotte e o Capitão, ainda que mais controlados, também não têm forças para interromper o curso trágico dos acontecimentos. O filho de Eduard e Charlotte nasce com a face e os olhos do pecado, a calma água do lago chama para a morte o fruto do crime cometido pelos personagens sob o impulso daquelas afinidades.

Todos esses acontecimentos, todo o desenrolar do romance, acontece sob as forças subterrâneas da natureza que conduz tudo de forma magnética, como os elementos se unem inevitavelmente na química. “Carregada de forças sobre-humanas, como só a natureza mítica o é, ela entra em cena de forma ameaçadora”¹⁴⁵. Goethe já havia advertido na *Doutrina das Cores* que a natureza em nenhuma parte está morta ou muda. Segundo Benjamin, as figuras do romance estão em comunhão com essa força, o que faz com que se manifeste “um poder oculto na existência desses nobres rurais. Tanto o telúrico como as águas constituem a

¹⁴⁴ BENJAMIN, 2009, p.21.

¹⁴⁵ Ibidem, p.24.

expressão desse poder. Em momento algum o lago nega a sua natureza funesta sob a superfície morta do seu espelho”¹⁴⁶.

As figuras do romance estão presas à natureza. Desde o início estão sob o encantamento das afinidades eletivas. Sobre isso, os críticos sempre notaram a profusão de aspectos paralelos e *presságios* neste romance, uma espécie de simbolismo da morte. Também o mistério com que o próprio Goethe cercava a morte são índices de uma experiência que marcou profundamente sua fase madura, a experiência da ambigüidade avassaladora e caótica da natureza. Ele a chamava de “demoníaco”, o domínio da aparência cambiante, enganadora, uma força além dos sentidos e impossível de ser dominada. Benjamin cita um trecho da autobiografia de Goethe *Poesia e Verdade*, em que este diz que:

[...] acreditou descobrir na natureza, na viva e na morta, na animada e na inanimada, algo que só se manifestava em contradições e que, por isso, não poderia ser apreendido sob nenhum aspecto, muito menos sob uma palavra. Não era divino, pois não parecia racional; não era humano, pois não possuía entendimento; nem diabólico, pois era benévolo; nem angelical, pois com frequência deixava transparecer malícia. Assemelhava-se ao acaso, pois não mostrava conseqüências; parecia-se com a Providência, pois não denotava congruência. Tudo o que nos limita parecia ser-lhe penetrável; parecia dispor arbitrariamente dos elementos necessários de nossa existência; contraía o tempo e expandia o espaço. Parecia se comprazer somente no impossível e com desprezo parecia afastar de si o possível – A este ser que parecia se interpor entre todos os demais, que parecia segregá-los e vinculá-los, dei o nome de demoníaco, segundo o exemplo dos antigos e daqueles que haviam percebido algo semelhante. Procurei salvar-me desse ser terrível¹⁴⁷.

Segundo Benjamin, o demoníaco acompanha toda a existência de Goethe como uma espécie de *angústia mítica*. O medo da morte, que conhecemos pela recusa de Goethe em ver cadáveres e também pela sua obstinada luta para manter sua própria memória para a posteridade, é apenas a outra face dessa angústia que tem como resultado também o medo da vida, “o medo perante o poder da vida e de sua amplitude, motivado pela reflexão; o medo de que a vida possa fugir do controle”¹⁴⁸. Essa característica que o culto ao autor teria deixado escapar a vários críticos é essencial para a leitura que Benjamin faz do romance.

No romance, as forças ocultas da natureza parecem guiar o curso dos acontecimentos o que mostra o quanto a escrita de Goethe era marcada pela experiência do demoníaco. Esta violência sobreviveu aos anos de “esclarecimento” e agora emergia em traços da própria

¹⁴⁶ Ibidem, p.24.

¹⁴⁷ GOETHE, apud BENJAMIN, 2009, p.48 e 49.

¹⁴⁸ BENJAMIN, 2009, p.52.

civilização, ou seja, a violência mítica da natureza se desenvolvia nas relações sociais, o que leva Benjamin a aproximar as esferas do *direito* e do *mito*. Os personagens do romance são pessoas cultas, esclarecidas, de boa educação, fazem parte da aristocracia ilustrada. No entanto, todos os bons costumes de seus hábitos, tão diferentes do mundo de superstições do medievo, representariam uma forma inesperada de violência. Segundo Benjamin:

Elas [as figuras do romance] [...] submetem-se no auge de sua formação cultural a forças que essa formação considera dominadas, por mais que a cada vez se mostre incapaz de subjugar-las. Essas forças deram aos seres humanos o senso para o que é conveniente; já para o que é moral, eles o perderam. [...] eles seguem seu caminho sentindo, porém surdos; enxergando, porém mudos. Surdos perante Deus e mudos diante do mundo.¹⁴⁹

Para Benjamin o teor coisal do romance não é o casamento, mas sim o *mito*. O casamento, tido como contrato, mostra em sua dissolução a violência arcaica do mito, que vem sob nova roupagem, uma segunda natureza mítica, representada pelas idéias de *destino* e *culpa*. “Essa espécie fatídica do existir, que engloba em si naturezas vivas num único contexto de culpa e expiação, o autor desdobrou-a ao longo de toda obra”¹⁵⁰, ressalta Benjamin.

Os personagens do romance sucumbiram em sua inércia e indulgência à força magnética de um destino a qual não poderiam se rebelar, destino este que, para Benjamin, é mera *aparência* de vida, não a vida mesma. Quando os personagens entregam o curso de suas vidas à idéia do destino, eles se eximem da responsabilidade de tomar o próprio rumo, de tomar *decisões*. O destino representa a redução da vida humana à natureza. O destino, diz Benjamin, é o contexto de culpa do vivente, é o modo como a idéia do demoníaco se manifesta no romance. Não se trata de culpa moral, mas sim de culpa natural, na qual “os homens incorrem não por decisão e ação, mas sim por suas omissões e celebrações”¹⁵¹. Não respeitando o humano, os homens sucumbem ao poder da natureza e sua vida é arrastada para baixo pela vida natural. Se o homem desceu a esse ponto, então até mesmo a vida de coisas aparentemente mortas ganha poder, o homem deixa-se guiar por oráculos e sinais exteriores.

Quando a vida está sob o signo das misteriosas forças da natureza não há vida propriamente, mas sim *mera vida*. Por outro lado, quando o homem toma decisões e assume a responsabilidade, fala-se de *vida justa*, a vida liberta do círculo do mito. Para Benjamin, é a

¹⁴⁹ Ibidem, p.26.

¹⁵⁰ Ibidem, p.31.

¹⁵¹ Ibidem, p.32.

idéia do demoníaco que emerge da idéia de destino nas *Afinidades*. O homem, amarrado pelos poderes do mito, tem medo de morrer e se aferra ao sucessivo sobreviver aos dias, como quem se agarra a uma aparência para manter a ilusão. Este é o tempo do retorno do mesmo, o tempo da angústia. Ainda segundo Benjamin, “menos hesitação teria trazido liberdade, menos silêncio teria trazido clareza, menos complacência, a decisão”¹⁵².

Sob o signo da vida culpada, o destino de Ottilie é inevitável. Para Benjamin, “toda escolha, considerada a partir do destino, é ‘cega’ e conduz, cegamente à desgraça”¹⁵³. A lei transgredida exige, no contexto mítico de culpa, o sacrifício com vistas à expiação do casamento abalado: “Sob o arquétipo mítico do sacrifício, consuma-se nesse destino o simbolismo da morte. Ottilie está predestinada a isso. Como uma conciliadora”¹⁵⁴. Por isso, apesar de seu suicídio, ela morre como mártir deixando restos mortais milagrosos. Para o delito jurídico da violação do casamento, no plano mítico, a expiação estava concedida com a derrocada dos heróis.

Goethe acreditava que seu romance era uma fábula da renúncia. No entanto, diz Benjamin, no romance “o ético jamais vive de modo triunfante, mas vive apenas e tão somente na derrota. Assim, o conteúdo moral dessa obra encontra-se em níveis muito mais profundos do que as palavras de Goethe permitem supor”¹⁵⁵. Com isso ele considera que a oposição entre o sensual e o moral, que Goethe considerava o centro da obra, são insuficientes e insustentáveis frente à exclusão da luta ética interior como um objeto da representação poética. Querer compreender o romance a partir das palavras do autor é esforço inútil, diz Benjamin, já que “elas estão destinadas a impedir à crítica o acesso”¹⁵⁶.

3.4. NÚCLEO LUMINOSO DO TEOR DE REDENÇÃO

Apesar de o conteúdo factual do romance *As afinidades eletivas* ser o *mito*, segundo Benjamin, este livro representa um ponto de virada na obra goethiana. Isso porque o autor

¹⁵² Ibidem, p. 22.

¹⁵³ Ibidem, p. 34.

¹⁵⁴ Ibidem, p. 34.

¹⁵⁵ Ibidem, p. 41.

¹⁵⁶ Ibidem, p. 43.

tentaria de alguma forma se salvar do demoníaco. Em suas obras tardias é possível perceber esse protesto contra o mundo mítico com o qual sua idade madura já havia selado um pacto. Nesse sentido, ainda que sem ter consciência disso, Goethe deixou índices no romance que permitem aos críticos posteriores saírem das amarradas do mito. “Se na série das obras da velhice [de Goethe] a primeira é *As afinidades eletivas*, então, por mais obscuro que o mito aí vigore, uma promessa mais pura deve ser visível nesse romance”¹⁵⁷. Essa “promessa mais pura” corresponde, segundo Benjamin, ao “núcleo luminoso do teor de redenção”¹⁵⁸ da obra, onde a esperança de salvação aparece. Trata-se de uma pequena novela inserida no romance intitulada “Os jovens vizinhos singulares”.

Um amigo conta a Charlotte e Otilie a seguinte história. Duas crianças da vizinhança cresciam juntas e os pais tinham a perspectiva de que se casariam no futuro. No entanto, essas duas excelentes naturezas desenvolveram entre si uma estranha antipatia. Bondosos e amáveis ao extremo, eram perversos e até odiosos entre si. Os pais acabaram por renunciar a suas doces esperanças e, separados, o jovem se tornou meritoso na carreira militar e a jovem foi pedida em noivado por um respeitável homem mais velho. Quando o jovem veio passar férias na cidade, a jovem descobriu que seu ódio infantil era, na verdade, reconhecimento do valor íntimo, e as recordações, agora doces, revelavam o amor que ela sentia por ele. Ele, no entanto, continuava a tratá-la como irmã.

Então, um dia, para que ele jamais a esquecesse, ela, que estava junto a todos em um navio nas festividades de seu noivado, lhe arremessou uma guirlanda e se jogou ao mar revolto. O jovem que estava no comando acabou encalhando o navio, mas se jogou em seguida para salvar a jovem. Ambos foram levados pela correnteza, mas o jovem conseguiu carregar sua rica carga até terra firme. Em uma moradia solitária um jovem casal o ajudou a reanimar a jovem cujo corpo havia sido despido pelo jovem para salvar-lhe a vida que parecia esvair-se. Após os socorros a jovem se recuperou e, não tendo vergonha de seu corpo nu, abraçou o seu amigo pedindo que ele nunca mais a abandonasse. O jovem retribuiu a essa declaração de amor e ambos se vestiram com os trajes nupciais do casal que os acolheu. De volta à margem acenaram para o navio.

¹⁵⁷ Ibidem, p. 72.

¹⁵⁸ Ibidem, p. 61.

“Que estou vendo!”, exclamaram os pais. Os dois jovens salvos atiraram-se aos pés deles. “Seus filhos!”, exclamaram. “Um casal! Perdão”, implorou a moça. “Abençoeem-nos!” pediu o rapaz. “Abençoeem-nos!”, exclamaram ambos, já que todo mundo tinha emudecido de espanto. “Abençoeem-nos!”, ressoou pela terceira vez, e quem poderia recusar essa benção?¹⁵⁹

Benjamin assinala pontos de contraste entre essa novela e o restante do romance, pontos que passaram despercebidos à bibliografia secundária sobre o romance. Em especial, destaca o final feliz da novela, que se diferencia bastante do desfecho do romance¹⁶⁰. Segundo Benjamin, esta novela inserida no romance dá uma imagem do verdadeiro amor, amor que os personagens do romance não foram capazes de alcançar por estarem presos ao destino mítico. Talvez por isso, Charlotte e Otilie se retirem comovidas e com certo desagrado após o relato dessa história.

Segundo Benjamin, a novela faz surgir o *teor de verdade* do romance. A novela que se passa à luz do dia faz romper a atmosfera pesada do romance, cujos personagens deixam-se levar por símbolos externos em direção à morte. O casal da novela, por outro lado, age corajosamente no momento decisivo, casam-se e encontram a vida feliz. O importante, diz Benjamin, é a ação no *instante da decisão*. Este é o índice de irrupção da verdade no mito: “Uma vez que esses seres não arriscam tudo partindo de uma liberdade concedida de modo falso, não ocorre um sacrifício entre eles, mas sim uma decisão dentro deles”¹⁶¹, destaca Benjamin.

Os amantes da novela não alcançam a paz por meio do sacrifício, não é este, ressalta Benjamin, o significado do salto fatal da jovem. Quando ela atira a guirlanda para o jovem sua intenção secreta, revela Benjamin, é uma só: “expressar que ela não quer ‘morrer na beleza’, nem ser coroada na morte como uma sacrificada”¹⁶². A bela não é jovem como Otilie, mas para os que se amam de verdade, a beleza do amado não é o decisivo. E o sentido de que o jovem desnude a amada não é para contemplar sua beleza, mas sim para salvar-lhe a vida. A imagem do corpo nu é uma marca da verdade *sublime*. Segundo Benjamin: “na nudez sem véu a beleza essencial é removida e no corpo nu do ser humano é alcançado um estado de ser acima de toda beleza – o sublime, e uma obra acima de todas as imagens – a do criador”¹⁶³.

¹⁵⁹ GOETHE, 2008, p. 177.

¹⁶⁰ Cf. nota 40 de Marcus Vinicius Mazzari em BENJAMIN, 2009.

¹⁶¹ BENJAMIN, 2009, p.77.

¹⁶² Ibidem, p.77.

¹⁶³ Ibidem, p.113.

O que importa é que a selvageria a que a jovem foi capaz é uma *decisão* eterna, fruto de uma violência divina que se opõe ao quimérico desejo de liberdade dos personagens do romance, ao seu sacrifício pelo mito do direito. O direito é apenas aparência de justiça, diz Benjamin, não a justiça mesma.

Os amantes da novela estão além da liberdade e do destino, e a sua decisão corajosa é suficiente para romper o destino que se avoluma sobre eles e para desmascarar uma liberdade que pretendia degradá-los à nulidade de escolha. É esse o sentido de sua ação nos segundos da decisão. Ambos mergulham na correnteza viva cujo poder benéfico não se manifesta com menos força nesse acontecimento do que, no romance, o poder letal das águas dormentes.¹⁶⁴

Assim como a qualidade de aparentar define a beleza de Otilie, também a reconciliação que ela promete é apenas aparente. Para Benjamin a verdadeira reconciliação só acontece perante Deus: “um salto perante a morte caracteriza aquele momento em que os jovens amantes, cada um por si só perante Deus, empenham-se em nome da reconciliação”¹⁶⁵. É preciso um elemento aniquilador para a verdadeira reconciliação. Segundo Benjamin, “uma prudência ímpia impõe a ausência ameaçadora de paz a todos aqueles que são por demais pacíficos”¹⁶⁶. Os personagens do romance deixam morrer a paixão pela obediência cega às leis morais, pelo pacto com a vida burguesa, a “estreita passarela da pura civilidade humana”¹⁶⁷.

Os vizinhos são “singulares” especialmente para os personagens do romance que tanto se diferenciam deles: “Pois aqui reina a calma anterior à tormenta; na novela, reinam a tempestade e a paz. Enquanto o amor guia os amantes reconciliados, aos outros só resta a beleza enquanto aparência de reconciliação”¹⁶⁸. Segundo Benjamin, nas figuras da novela, Goethe apresentou o emblema do verdadeiro amor, amor que não correspondia à aproximação dos personagens do romance. Para Benjamin, aos motivos míticos do romance, correspondem os da novela como motivos da redenção: “Se, desse modo, o mítico é abordado no romance como tese, a antítese pode ser encontrada na novela”¹⁶⁹. O dia da decisão, de realização da justiça, é o da redenção. Sobre ele Benjamin diz “tão somente a decisão, não a eleição, está inscrita no livro da vida. Pois a eleição é natural e pode até pertencer aos elementos; a decisão

¹⁶⁴ Ibidem, p.77.

¹⁶⁵ Ibidem, p.96.

¹⁶⁶ Ibidem, p.97.

¹⁶⁷ Ibidem, p.98.

¹⁶⁸ Ibidem, p.98.

¹⁶⁹ Ibidem, p.78.

é transcendente”¹⁷⁰. E acrescenta: “É o dia da decisão que lança o seu brilho no Hades crepuscular do romance”¹⁷¹.

A impressão que o casal nos dá é de que eles não têm mais destino, o que lhes confere a sensação de completo amparo na existência. Sobre isso, Benjamin ressalta a grande imagem do navio aportando no lugar onde os jovens se unem. Este é o ponto no qual os outros ainda têm que chegar um dia. Segundo Castro, trata-se de “uma beatitude fulgurante que está, toda ela, contida na miniatura do instante. Para Benjamin, esse é o verdadeiro sentido da ‘salvação na vida eterna’. A única eternidade que nos é dada nessa vida”¹⁷².

3.5. POR UMA ESTÉTICA DO SUBLIME

Benjamin faz uma crítica da aparência de beleza em prol de uma verdade sublime. O que veremos a seguir é como, pela quebra da unidade simbólica da obra de arte, ocorre a passagem do belo ao sublime. Segundo Benjamin, os princípios demoníacos da invocação invadem também a própria criação poética nas *Afinidades Eletivas*. A teoria estética de Goethe, que é marcada pelos ideais de moderação e equilíbrio, seria contaminada pelas *potências do mito*. A beleza da obra de arte remeteria a uma totalidade harmônica com a natureza. Cláudia Castro aponta que a crítica estética de Benjamin ao romance está centrada na noção de *beleza*, ou melhor, no caráter persuasivo da beleza que nas *Afinidades* aparece como símbolo de uma reconciliação enganosa. Segundo a autora: “isso não passa de ilusão, de prestidigitação. A arte definida como ideal de beleza e reconciliação reenvia à presença enganadora de um significado pleno, fora do tempo e fora da história”¹⁷³.

No romance, a beleza se mostra vinculada a uma forma feminina: a bela aparência de Otilie. Em vários momentos é ressaltada a sua beleza, seu próprio nome remete ao de uma santa e significa “consolo para os olhos”. É fácil se encantar pela beleza de Otilie, porém, trata-se de

¹⁷⁰ Ibidem, p.103.

¹⁷¹ Ibidem, p.76.

¹⁷² CASTRO, 2000, p.107.

¹⁷³ Ibidem, p.140.

uma aparência exterior, na medida em que o interior da personagem é trancado. Ela quase não fala, se comporta passivamente, o pouco que conhecemos de seus pensamentos se deve aos apontamentos de seu diário. Trata-se, para Benjamin, de uma beleza sem essência, o que aponta para os poderes satânicos da bela aparência:

Nas *Afinidades eletivas* [...] os princípios demoníacos da invocação irrompem bem no âmago da criação poética. Pois o que é invocado é sempre apenas uma aparência – em Otilie, a beleza viva que se impôs com força, de forma misteriosa e não purificada, como “matéria” no sentido mais poderoso.¹⁷⁴

A beleza de Otilie é um símbolo da unidade simbólica da obra de arte. O perigo para a obra que se entrega a esse encantamento é o de perder a sua tarefa principal, que é quebrar as forças míticas que dominam a bela aparência para fazer emergir a *verdade* da obra. Para Benjamin, mito e verdade são mutuamente excludentes. A aparência de reconciliação que o romance promete se mostra, por exemplo, no sacrifício de Otilie, em sua morte como conciliadora. Um sacrifício inútil. Sua decisão de morrer parece um mistério até o final e seu mutismo vegetal lança sombras sobre suas reais intenções. Por que ela não sentiu culpa antes, mas apenas após seu erro fatal? Como entender esse emudecer da consciência?

[...] isso toca as raízes da moralidade de sua decisão. Pois se o mundo moral mostrasse em alguma parte iluminado pelo espírito da língua, isso acontece na decisão. Nenhuma decisão moral pode ganhar vida sem uma forma lingüística e, a rigor, sem ter se tornado um objeto de comunicação. Por isso, no silêncio absoluto de Otilie, a moralidade da vontade de morrer que a alma torna-se questionável.¹⁷⁵

Para Benjamin, o que a motiva não foi uma decisão e sim um impulso. Seu morrer é uma forma de preservá-la de sua ruína interior, uma ânsia de repouso. Por isso, ao contrário de outros críticos, Benjamin recusa ver a existência de Otilie como sagrada. Pelo contrário, é uma existência dessacralizada, “e isso nem tanto por ter pecado contra um casamento em ruínas, mas antes pelo fato de, subjugada até a morte no aparecer e no devir de uma violência fatídica, ir levando a vida na indecisão”¹⁷⁶. Aos que a designavam heroína trágica, Benjamin contesta que somente um verdadeiro herói, não uma “moça hesitante” pode alcançar uma purificação trágica. “Não se pode conceber nada menos trágico do que esse deplorável fim”¹⁷⁷, diz ele. Apenas na novela “Os jovens vizinhos singulares” a obra mostra uma *imagem*

¹⁷⁴ Benjamin, 2009, p.89 e 90.

¹⁷⁵ Ibidem, p. 84.

¹⁷⁶ Ibidem, p.85.

¹⁷⁷ Ibidem, p.86.

da verdadeira reconciliação. O *aspecto violento* com que esses amantes arriscam a vida não se equipara à morte lenta e à decadência do quarteto do romance.

Para Benjamin, diferente da beleza de Otilie, a verdadeira beleza deve remeter a algo mais espiritual. Ele critica a visão mítica da obra de arte cuja bela aparência não remeta à verdade ou, para usar a terminologia que nos interessa mais, que não remeta a um *conteúdo de verdade*. Cabe à crítica de arte, em sua “violência divina”, romper o círculo mítico da obra, destruir a beleza aparente para que possa apontar a verdade *sublime* e *salvadora* da obra. Sublime porque, enquanto palavra moral, esta verdade se relaciona com a aparência, mas não é aparência; e salvadora porque, assim como a crítica, para Benjamin, também a criação poética tem como tarefa a interrupção do curso fatal da história.

Segundo Castro, “aqui a autoridade do crítico é imperativa, pois cabe a ele apontar esse conteúdo de verdade das obras, essa essência espiritual exigida tanto para a arte quanto para a filosofia, e que constitui justamente o critério de conteúdo que Benjamin estava buscando como complemento do critério de forma”¹⁷⁸. A crítica de Benjamin é ao mesmo tempo *histórica* e *teológica*. Sobre isso a autora tem as seguintes palavras:

A verdadeira tarefa da arte e da filosofia é a eliminação do mito. E a crítica estética se define como uma intervenção prática, que visa interromper o curso do tempo histórico, sua seqüência interminável de dominações, para abrir novas possibilidades de sentido. Quando Benjamin afirma que não há documento de cultura que não seja documento de barbárie é ao privilégio das forças míticas que ele está se referindo, pois elas também se insinuam nas obras de arte e da cultura¹⁷⁹.

A este poder da crítica que suspende o fluxo de representações na obra e faz emergir a palavra moral ali escondida, Benjamin dá o nome de *inexpresso*, o que na obra é sem-expressão. A obra apresenta a vida em harmonia, porém, diz Benjamin: “o que põe termo a essa aparência, o que prescreve o movimento e obsta a harmonia é o sem-expressão [*das Ausdruckslose*]. Aquela vida funda o mistério, este enrijecimento funda o conteúdo na obra”¹⁸⁰. Ou seja, há uma íntima relação entre o critério de *conteúdo* que Benjamin procura e o conceito do sem-expressão. Este “consegue arrancar a verdade do subterfúgio feminino”¹⁸¹, neste momento, diz Benjamin “o belo é obrigado a justificar-se”, porém, interrompido na sua justificação,

¹⁷⁸ CASTRO, 2000, p.141.

¹⁷⁹ Ibidem, p.142.

¹⁸⁰ BENJAMIN, 2009, p.92.

¹⁸¹ Ibidem, p.92.

obtém a eternidade de seu conteúdo. Benjamin fala, de forma concentrada, sobre o sem-expressão:

O sem-expressão é o poder crítico que, mesmo não podendo separar aparência e essência na arte, impede-as de se misturarem. Ele tem esse poder enquanto palavra moral. No sem-expressão aparece o poder sublime do verdadeiro, na mesma medida em que ele determina a linguagem do mundo do real de acordo com as leis do mundo moral. É o sem-expressão que destrói aquilo que ainda sobrevive em toda aparência bela como herança do caos: a totalidade falsa, enganosa – a totalidade absoluta. Só o sem-expressão consome a obra que ele despedaça, fazendo dela um fragmento do mundo verdadeiro, torso de um símbolo.¹⁸²

Ainda segundo o filósofo berlinense, o sem-expressão é rigorosamente definido em uma passagem do *Édipo* de Hölderlin, mas lá recebe o nome de *cesura*:

O transporte trágico é, na verdade, vazio e o mais desvinculado possível. – Desse modo, na sequência rítmica das representações em que o transporte se apresenta, torna-se necessário isso que se denomina a métrica de cesura, a palavra pura, a interrupção contrarrítmica, para fazer frente à mudança rápida das representações em seu ponto mais alto, de tal maneira que apareça não mais a mudança da representação, mas sim a própria representação.¹⁸³

O inexpresso na obra, portanto, é o que dá poder ao crítico. *Beleza e verdade* são levadas pelo inexpresso a pararem de se misturar. O inexpresso impede essa mistura para que o verdadeiro, cujo poder é sublime, possa emergir enquanto *palavra moral*. A esfera da verdade implica o declínio do mundo do mito, por isso, o inexpresso destrói a bela aparência, da totalidade enganosa e a despedaça, em uma “interrupção contrarrítmica”, para que a obra participe como fragmento do mundo verdadeiro. Nas palavras de Castro:

O inexpresso suspende, arranca a vida da expressão, e a conduz à responsabilidade moral. [...] Para toda a teoria da arte benjaminiana só estamos diante de uma obra autêntica quando esta imprime na aparência o inexpresso. Porque ele é o ponto de suspensão de toda obra, onde o seu conteúdo coisal, a pura materialidade, é questionada; presente imóvel por trás do tempo contínuo da narração, entre o mito que se coloca como passado e a redenção que aponta para o futuro. Enquanto experiência da própria origem da obra, ele historiciza o seu tempo – que justamente porque se mostra como contínuo, se revela, na realidade, imóvel. Freiar o tempo também é tarefa da crítica¹⁸⁴.

¹⁸² Ibidem, p.92.

¹⁸³ Ibidem, p.93.

¹⁸⁴ CASTRO, 2000. p.153.

Segundo Winfried Menninghaus, no artigo *Lo inexpressivo: las variaciones de la ausencia de imagen em Walter Benjamin*¹⁸⁵, no texto sobre *As afinidades* Benjamin faz uma crítica do belo através da noção do sublime. E é na agressão furiosa da jovem da novela, em sua nudez que alcança uma essência superior a toda beleza e no trânsito de decadência da beleza de Otilie que o sublime aparece na obra. Segundo Menninghaus, o sem-expressão se relaciona com a proibição judia das imagens de Deus porque também para a essência moral do homem não é possível fazer imagens. A verdade sublime não se manifesta no “mundo da percepção”, mas sim na espiritualidade sem forma do corpo desnudo ou do cadáver.

O poder sublime do verdadeiro, que Benjamin denomina “o inexpresso” está na obra, porém, como o próprio nome diz, escondido. Cabe ao crítico interromper o encantamento em um movimento de ruptura, de fratura que faz da obra ruína, mas que, em assim fazendo, participa de um “messianismo revolucionário”. Esse messianismo faz com que conheçamos a verdadeira irmã da obra de arte: a filosofia. Não há nenhuma pergunta que possa abranger o problema da filosofia, mas na multiplicidade das obras de arte, a crítica pode extrair o Ideal do problema. Ideal este que aparece na própria obra, e não como uma verdade abstrata, “Pois o que a crítica demonstra por fim na obra de arte é a possibilidade virtual de formular o seu teor de verdade como sendo o mais elevado problema filosófico”¹⁸⁶. Segundo Benjamin:

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-la¹⁸⁷.

No parentesco entre arte e filosofia, Benjamin aponta uma questão que lhe é cara, a da relação entre arte e verdade, termos que não devem ser entendidos como âmbitos separados, pois possuem uma amizade fraternal. O poder filosófico do inexpresso aparece, diz Benjamin, no emudecer do herói trágico, e no protesto do ritmo nos hinos de Hölderlin. Um hino, diz ele, dificilmente será chamado de belo. No entanto, a obra de Goethe leva o oposto, a beleza aparente, ao auge de sua manifestação, o que a torna mais clara inclusive para o crítico: “Se naquela lírica é o sem-expressão, na lírica de Goethe é a beleza que surge até o limite daquilo

¹⁸⁵ MENNINGHAUS, Winfried. *Lo inexpressivo: las variaciones de la ausencia de imagen em Walter Benjamin*. In: MASSUH, Gabriela; FEHRMANN, Silvia (orgs). *Sobre Walter Benjamin: vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1993.

¹⁸⁶ BENJAMIN, 2009, p.81.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p.81

que pode ser apreendido numa obra”. No entanto, com a crítica de Benjamin, Otilie não pode mais ser tomada como santa, como heroína, sua beleza é apenas aparente. O romance que tenta seduzir pelo poder das estranhas afinidades não alcança mais complacência com o destino dos personagens.

Através da crítica podemos ver, na combustão do *teor coisal* do livro (o destino mítico), a chama do *teor de verdade* que estava oculto (a bem-aventurança do dia da decisão). A novela “Os jovens vizinhos singulares” aponta para o inexpresso que pode ser alcançado pela crítica, ou seja, a eliminação do destino mítico. Segundo Lavelle “a relação entre a idéia romântica da forma e o ideal goethiano do conteúdo aparece de algum modo no ensaio sobre *As Afinidades Eletivas*, sob o aspecto da relação entre o inexpresso e a aparência na obra de arte singular”¹⁸⁸. Poderíamos acrescentar: entre o teor de verdade e o teor coisal do romance

Importa para Goethe pensar o *conteúdo* das obras de arte que, como vimos no segundo capítulo, se refere à apresentação da natureza verdadeira, ou seja, a natureza como fenômeno originário, que se distingue da natureza visível e também da natureza abstrata da ciência. Essa natureza verdadeira seria o conteúdo das obras. Assim como o teor de verdade benjaminiano, não se trata de um conceito abstrato, mas sim de algo que só se manifesta no olhar atento ou, como no caso da verdade moral de Benjamin, no ouvir atento, na empiria. O fenômeno originário tem semelhanças com o conceito do inexpresso porque também ele não está visível na manifestação, é uma essência que as obras só alcançam por refração (diferente da potenciação romântica). Além disso, quando a obra de arte é capaz de apresentar um fenômeno originário ela atinge o máximo de plenitude da arte, assim como o inexpresso corresponde ao brilho maior da obra. E, se em Goethe podemos falar da unidade na pluralidade das obras, o teor de verdade enquanto teor de verdade *do* teor coisal também se manifesta enquanto descontinuidade.

No entanto, apesar dessas aproximações do *teor de verdade*, ou seja, do *inexpresso*, com o conteúdo goethiano da arte, Benjamin não deixa de fazer também críticas à Goethe. Para ele, a estética de Goethe é fundada no mito da beleza aparente, da obra clássica com seus ideais de harmonia e equilíbrio. Além disso, pelo motivo de Goethe jamais ter aclarado por inteiro o reino dos fenômenos originários, ele “privou-se da possibilidade de estabelecer limites. De

¹⁸⁸ LAVELLE, p.126. Tradução do francês.

forma indiferenciada, a existência sucumbe ao conceito de natureza que cresce monstruosamente”¹⁸⁹. O que Goethe não descobriu, segundo Benjamin, é que apenas no âmbito da arte os fenômenos originários – enquanto ideais – apresentam-se de forma adequada à contemplação. Os fenômenos originários “não existem diante da arte; eles estão nela”¹⁹⁰, e não podem servir de parâmetro, diz Benjamin.

Por isso, a idéia da crítica em Benjamin tem como objetivo liberar o teor de verdade da obra. Mas este teor, embora seja equivalente à idéia de fenômeno originário, não se refere à natureza. Segundo Castro “Podemos dizer que as *idéias* [teor de verdade das obras] de Benjamin estão para a *história* assim como os fenômenos originários de Goethe estão para a *natureza*”. Essa transposição se torna mais clara ao apresentarmos o conceito de origem de um livro publicado apenas três anos após o ensaio de Benjamin sobre Goethe: *A origem do Drama Barroco Alemão*.

A *origem* [*Ur-sprung*] é a constelação formada por idéias (teor de verdade) e fenômenos (obras de arte). Ela difere de uma gênese paradisíaca dos acontecimentos, pois se localiza “no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese”¹⁹¹. A origem explode o *continuum* histórico. Se as obras “podem sobreviver” isso se dá na medida em que elas formam uma constelação de origem com o “receptor” da obra, ou seja, em que elas lampejam em uma leitura atual. Para Benjamin, as obras de arte constituem a manifestação fenomenal do teor de verdade enquanto origem, por isso sua importância histórica. Castro cita uma nota de Benjamin redigida no momento de preparação do livro sobre o Drama Barroco:

Estudando a apresentação simmeliana do conceito goethiano de verdade – em particular sua explicação excelente do fenômeno originário [...] -, eu compreendi irrefutavelmente que meu conceito de origem na *Origem do Drama Barroco Alemão* é uma transposição rigorosa e peremptória deste conceito fundamental de Goethe, do domínio da natureza naquele da história. “A origem”, é o fenômeno originário tomado no sentido teológico¹⁹².

Sobre “sentido teológico” é interessante observar, seguindo os apontamentos de Gagnebin em “Teologia e Messianismo no pensamento de Walter Benjamin”, que para ele a teologia - dita

¹⁸⁹ Ibidem, p.47.

¹⁹⁰ Ibidem, p. 46.

¹⁹¹ BENJAMIN, 1984, p.67 e 68.

¹⁹² BENJAMIN, apud CASTRO, 2000, p.56.

“pequena e feia” nas teses *Sobre o conceito de história* - “não ousa se manifestar, mas, no entanto, permanece indispensável”¹⁹³. Por “teologia” Gagnebin entende não o discurso religioso dogmático, mas sim o discurso sobre Deus que já é consciente desde o início que seu “objeto” lhe escapa. Assim, a teologia é a imagem da ausência que possibilita à linguagem criar novos sentidos¹⁹⁴. Essa acepção também é considerada apropriada ao uso do termo em Benjamin por Susana Kampff Lages, como podemos observar no artigo “Entre diferentes culturas, entre diferentes tradições – o pensamento constelar de Walter Benjamin”¹⁹⁵: a teologia “é o saber que tem consciência da intangibilidade fundamental do seu objeto”¹⁹⁶.

Voltando a nossa argumentação sobre a relação entre o teor de verdade e o conteúdo das obras, vemos que o *inexpresso* se refere justamente ao mistério revelado pela *crítica de arte* e que este mistério é *teológico*. É o mistério da *ausência* que possibilita a linguagem humana nomear, ainda que de modo diverso do que na situação paradisíaca a linguagem muda das coisas. O inexpresso tem ligação com a *moralidade* porque abriga em si o *ethos* filosófico que possibilita ao homem sua escrita.

Em sua tese de doutorado¹⁹⁷, Cláudia Castro retoma uma imagem da teologia heterodoxa da cabala, citada por Benjamin nas *Categorias da estética*, muito pertinente para a relação que estamos tentando apreender entre o inexpresso e a moralidade através da experiência de *abertura de linguagem* propiciada pelas obras de arte e suas críticas. Trata-se da imagem do ato criador como um afastamento de Deus, uma separação entre criador e criatura. Na linguagem cabalística de Isaac Luria explicada por Scholem, a existência do universo só seria possível por uma “contração”, “retração” ou “retirada” de Deus. Sem o esforço repetido pelo qual Deus se contém não seria possível a existência do mundo. Afinal, “como poderia existir um mundo se Deus está em toda parte?”¹⁹⁸. Esta separação originária entre criador e criatura,

¹⁹³ GAGNEBIN, 2010.

¹⁹⁴ Nas palavras de Benjamin (que não pudemos aprofundar nessa dissertação): “nunca pude buscar e pensar de outra forma, se assim ousa dizer, que não em sentido teológico, isto é, de acordo com a doutrina talmúdica dos 49 graus de sentido de cada passagem da Torá”. BENJAMIN, apud GAGNEBIN, 2010.

¹⁹⁵ LAGES, Susana Kampff. Entre diferentes culturas, entre diferentes tradições – o pensamento constelar de Walter Benjamin. In: *Caderno de Letras da UFRJ*, nº 23. Rio de Janeiro, mai 2007. Disponível em: <http://www.lettas.ufrj.br/anglo_germanicas/cadernos/numeros/OX2007/textos/cl23052007susana.pdf>. Acesso em: 23 de março de 2010, p.51.

¹⁹⁶ Ibidem, p.51.

¹⁹⁷ CASTRO, 2000, p.34-38.

¹⁹⁸ SCHOLEM, apud CASTRO, 2000, p.35.

“este afastamento de Deus que traz à luz a criatura, que a faz emergir à visibilidade, à aparência, é também o estabelecimento da ordem moral”¹⁹⁹, explica Castro.

Eis porque em suas *Categorias da Estética* Benjamin afirma que mesmo não ingressando na filosofia da arte como uma causa, “a criação tem com frequência uma conexão com a grande obra de arte: enquanto conteúdo”. Pois a criação é um dos temas mais poderosos da arte. “Todas as obras de arte possuem como conteúdo de alguma maneira a criação”, na medida que a obra é a sua colocada em forma (*Form*). Apresentar a criação, expô-la: essa é a “autêntica essência” de toda a forma, seu conteúdo mais “elevado e sublime”.²⁰⁰

Mediante a retração de Deus, a ausência que torna possível a vida da criatura, esta participa do movimento de criação de sua vida moral e, no caso das obras de arte, na percepção de um além da aparência que abre espaço para a reflexão. Cito novamente Castro:

Além do ver, há a responsabilidade moral, para onde aponta o conteúdo de verdade das obras [...] Assim, o autor é origem da obra pois nela se inscreve como criatura que participa da exigência moral. E essa *experiência de origem* é a experiência de toda a escrita, que apenas neste sentido pode ser chamada de autobiográfica. Pois ela é, justamente, a experiência da fratura, rachadura que atravessa o sujeito e toda a sua experiência vivida, a ausência que constitui a possibilidade da obra [...] Se por um lado somente o “devir outro” de Deus faz aparecer a criatura, por outro somente a retração de Deus a faz penetrar na esfera da moralidade.²⁰¹

Repetimos Benjamin: “‘A origem’, é o fenômeno originário tomado em sentido teológico”²⁰². Mediante o afastamento da criatura em relação a Deus e mediante a Queda, o homem cai na confusão das línguas e nas abstrações do juízo. No entanto, mesmo no domínio do aparente, há uma chama inexpressa: o fenômeno originário da história, que as obras de arte apresentam de forma teológica, ou seja, nos interstícios da presença. O teor de verdade das obras, seu conteúdo, é moral na medida em que teológico, na medida em que (como veremos no tópico a seguir) apresenta o mistério da beleza, salvando-a da bela aparência.

Antes disso, no entanto, ressaltamos que, justamente onde parece faltar (no campo do *conteúdo* da obra), a Idéia romântica de arte se faz presente. Isso porque, apesar de acusada de esteticismo, esta idéia aponta para uma atividade filosófica, trata-se de um *medium-de-reflexão*. A Idéia da crítica romântica de arte é a idéia da exposição do núcleo prosaico da obra que só pode emergir através da destruição da forma-de-exposição. A *forma eterna* romântica está em íntima relação com o teor de verdade da obra, já que é pela abertura do

¹⁹⁹ Ibidem, p.34.

²⁰⁰ Ibidem, p.37.

²⁰¹ Ibidem, p. 37 e 38.

²⁰² BENJAMIN, apud CASTRO, 2000, p.56.

juízo que o homem ingressa no campo da moralidade, é pela possibilidade da crítica que a obra pode salvar.

3.6. O OBJETO EM SEU ENVOLTÓRIO

A figura de Otilie leva à questão de saber se beleza é aparência. Benjamin responde: “tudo o que é essencialmente belo está ligado sempre e de modo essencial, mas em graus infinitamente diferenciados, à aparência”²⁰³. Toda beleza artística habita a aparência, “aquele tanger e delimitar a vida”, define Benjamin. Sem essa aparência a beleza artística não é possível. No entanto, essa aparência não é a essência da arte, “esta, pelo contrário, indica mais profundamente aquilo que na obra de arte, contrapondo-se à aparência, pode ser designado como o sem-expressão”²⁰⁴. Segundo Lavelle “se manifestando imediatamente na vida da aparência, a beleza da obra não é uma pura aparência pois ela não é natureza, mas sua essência reenviada ao inexpresso que está na sua origem, ou seja, ao domínio da liberdade”²⁰⁵.

Apesar da recusa de Benjamin em deixar que beleza e verdade se misturassem, o sem-expressão mantém uma relação necessária com a aparência. O belo, “ainda que ele mesmo não seja aparência, deixa de ser essencialmente belo quando a aparência desaparece dele”²⁰⁶. A beleza não é aparência, não é a verdade que se tornou visível, destaca Benjamin, porém a aparência pertence ao essencialmente belo enquanto envoltório. Não é possível desvelar a verdade do belo, porque, diz Benjamin:

A beleza não é aparência, não é um envoltório para encobrir outra coisa. Ela mesma não é aparição, mas sim inteiramente essência – uma essência, porém, que se mantém, em impregnação essencial, idêntica a si mesma apenas sob velamento. Por isso, pode ser que a aparência iluda por toda parte: a bela aparência é o envoltório lançado sobre aquilo que é necessariamente o mais velado. Pois o belo não é nem o envoltório nem o objeto velado, mas sim o objeto em seu envoltório²⁰⁷.

²⁰³ BENJAMIN, 2009, p.110.

²⁰⁴ Ibidem, p.111.

²⁰⁵ LAVELLE, 2008, p.161. Tradução do francês.

²⁰⁶ Ibidem, p.111.

²⁰⁷ Ibidem, p.112.

Segundo Castro “é preciso mergulhar no *conteúdo coisal*, na materialidade das obras para aí encontrar seu *conteúdo de verdade*, sua essência espiritual”²⁰⁸. A beleza não pode ser desvelada, não se trata de uma verdade teórica que pode ser revelada e sim de encontrar o real por refração. Isso significa que pertence sempre ao belo um segredo, o envoltório é essencial porque “o fundamento divino do ser da beleza reside no mistério”²⁰⁹.

Por isso, não é possível desvelar o belo, e a impossibilidade deste desvelamento é, segundo Benjamin, a idéia da crítica de arte, cuja tarefa “não é tirar o envoltório, mas antes elevar-se à contemplação do belo mediante a percepção mais exata do envoltório enquanto envoltório”²¹⁰. A crítica expõe a *fissura* escondida na unidade simbólica da obra de arte, a fissura entre forma e conteúdo, entre o véu e o velado. Através da crítica a obra se transforma em símbolo quebrado e assim a obra pode ser destruída e salva porque apresenta alegoricamente seu teor de verdade. A crítica visa justamente o hiato entre forma e conteúdo, leva essa fissura ao máximo, mas tudo isso para salvar a unidade misteriosa dessa união. Lemos no prefácio a tese de livre-docência *Origem do Drama Barroco Alemão*:²¹¹

[O Belo] não se manifesta no desvendamento e sim num processo que pode ser caracterizado metaforicamente como um incêndio, no qual o invólucro do objeto, ao penetrar na esfera das idéias, consome-se em chamas, uma destruição, pelo fogo, da obra, durante a qual sua forma atinge o ponto mais alto de sua intensidade luminosa²¹².

Na destruição pelo fogo do conteúdo sensível da obra ocorre sua entrada no mundo das idéias, ponto mais intenso e luminoso da beleza. A beleza, uma “intensa claridade”, atinge seu ápice em sua própria destruição através da filosofia, destruição esta que não deixa de ser uma elevação. Por isso, a destruição crítica através do tratado revela mais intensamente a beleza de um fenômeno. Através da crítica filosófica, a verdade pode fazer justiça e revelar o segredo da Beleza. O segredo? Segundo Katia Muricy, em *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*,²¹³ “O segredo é este: que a verdade se revele no sensível cambiante”.

²⁰⁸ CASTRO, 2000, p.159.

²⁰⁹ BENJAMIN, 2009, p.113.

²¹⁰ Ibidem, p.112.

²¹¹ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

²¹² Ibidem, p. 53 e 54.

²¹³ MURICY, Katia. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998, p.142.

Não se trata aqui, portanto, do segredo da beleza aparente, satânica, da magia do mito de uma reconciliação imediata; mas sim do segredo da obra cujo teor de verdade continua oculto no tempo e pode arder ainda mais tarde. O sentido da obra, seu teor de verdade, precisa que imobilizem a aparência para que, no cessar da harmonia empática da obra, a beleza possa emergir como mistério. Mistério do velado, teor de verdade do teor coisal sempre. Benjamin explica: “Toda beleza, assim como a revelação, conserva em si regras histórico-filosóficas. Pois a beleza não torna a idéia visível, mas sim o seu segredo”²¹⁴.

Além da aparência a obra possui um mistério inexpresso. Não uma mensagem, uma moral da história, mas sim a possibilidade de uma interpretação que a salve no presente e que salve o presente das amarras do mito. O mistério inexpresso funda a possibilidade de que o expresso se dê em um *medium* entre a obra e seu leitor. Ele é a perceptibilidade da função nomeadora da linguagem humana. O inexpresso, o núcleo teológico (de abertura de possibilidades de sentido) da obra é o fundamento do conteúdo moral da mesma.

Castro lembra que, se “o mistério é o núcleo teológico da beleza, o seu teor redentor”²¹⁵, na crítica que Benjamin faz ao romance de Goethe, isso não significa que em textos posteriores ele tenha abandonado essa idéia. Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de 1935, Benjamin critica o conceito de *aura*, o mistério da obra de arte, mediante o perigo do domínio fascista também no campo estético. Não vamos nos aprofundar nessa discussão, mas deixamos aqui a intuição de Castro de que ele não tenha negado em sua reflexão posterior o que foi dito neste ensaio. Segundo a autora, “ao contrário, em suas investigações sobre a modernidade, ele sempre tratou da mesma questão salvadora, a interrupção misteriosa do curso mítico da história, cultivando a esperança, embora à sua maneira”²¹⁶.

Sobre o sem-expressão do romance, Benjamin diz: “[a novela] ao mesmo tempo traz para dentro o reflexo do dia claro, ou mesmo do dia sóbrio. E essa sobriedade parece sagrada, o mais espantoso é que somente para Goethe ela não o seja”²¹⁷. Além da novela, há outro índice que poderia passar despercebido ao crítico, mas que contém, diz Benjamin, a cesura da obra. Trata-se de uma frase que o narrador diz quando, abraçados, Eduard e Ottilie selam o seu fim:

²¹⁴ Ibidem, p.113.

²¹⁵ CASTRO, 2000, p.160.

²¹⁶ Ibidem, p.160.

²¹⁷ BENJAMIN, 2009, p.114.

“A esperança passou como uma estrela que cai do céu por sobre suas cabeças”²¹⁸. Os personagens não se dão conta dela, mas o narrador deixa entrever uma fagulha de esperança. Uma esperança fugidia, que se levanta sob a aparência de reconciliação, “na mesma medida em que, extinguindo-se o sol, desponta a estrela da tarde no crepúsculo, a qual sobrevive à noite [...] sobre esse brilho ínfimo repousa toda esperança; e até mesmo a mais rica advém somente dele”²¹⁹.

A aparência de reconciliação é a morada da esperança não em um mundo belo, mas sim em um mundo bem-aventurado. Por isso a essência nazarena do final do romance está tão fora de lugar, para Benjamin não é essa essência nazarena, “mas sim o símbolo da estrela caindo por sobre os amantes que constitui a forma de expressão adequada daquilo que, de mistério, em sentido exato, habita a obra”²²⁰. A estrela cadente é a “coroação dramática do mistério da esperança” que, mais do que a conciliação, promete a redenção. Segundo Benjamin, “à certeza da benção que os amantes da novela levam para casa responde a esperança de redenção que acalentamos para todos os mortos”²²¹. A conclusão da crítica de Benjamin é um comentário à lápide que Stefan George colocou sobre a casa natal de Beethoven em Bonn:

Antes que vos fortaleçais para a luta em vossa estrela
Canto-vos combate e vitória de altas estrelas.
Antes que alcanceis o corpo nesta estrela
Invento-vos o sonho em eternas estrelas²²²

Ao que Benjamin conclui: “Esse ‘antes que alcanceis o corpo’ parece destinado a sublime ironia. Aqueles amantes jamais o alcançaram – o que importa se eles jamais se fortaleceram para a luta? Apenas em virtude dos desesperançados nos é concedida a esperança”²²³.

²¹⁸ GOETHE, apud BENJAMIN, 2009, p.119.

²¹⁹ BENJAMIN, 2009, p.120.

²²⁰ Ibidem, p.120.

²²¹ Ibidem, p.120.

²²² Ibidem, p.121.

²²³ Ibidem, p.121.

CONCLUSÃO

Acreditamos que, no ensaio sobre *As Afinidades Eletivas* de Goethe, Benjamin além de teorizar sobre forma e conteúdo da arte através de sua argumentação sobre o teor de verdade, o inexpresso e o teor coisal, faça ele mesmo uma crítica exemplar que dê conta da relação entre a Idéia romântica e o Ideal goethiano. Obviamente, o que disso resulta não é uma síntese simples, mas sim o modo com que se dá a crítica do próprio Benjamin, que é a que mais nos interessa.

Benjamin apresenta em sua crítica uma distinção entre teor de verdade – o teor filosófico da obra de arte, inexpresso, que precisa ser extraído pela atividade salvadora da crítica – e o teor coisal. O teor de verdade é teor moral, tem como tarefa a eliminação do mito em prol de uma vida redimida, uma vida em que haja espaço para a liberdade das decisões. Nesse sentido, Benjamin critica a bela aparência de Ottilie, tão enganosa quanto a falsa totalidade e a reconciliação que a obra clássica apresenta. Já o teor coisal do livro consiste na segunda natureza mítica que surge entre os traços da própria “civilização”, nas convenções sociais, no direito, na figura do destino.

Mesmo que a obra de Goethe leve a beleza aparente até o máximo possível em uma representação artística, ele não deixa de indicar nessa obra uma “promessa mais pura”, algo de que ele mesmo não teve clareza. Benjamin, atento à fissura entre beleza e verdade na obra, mostra o núcleo redentor da obra, a imagem da novela “Os jovens vizinhos singulares” que, nas palavras da crítica de arte, manifesta a possibilidade de rompimento do destino mítico através do dia da decisão.

Como Benjamin aponta no posfácio à sua tese sobre os românticos, a tarefa do crítico em sua época era a de estabelecer uma relação entre a Idéia romântica da arte e o Ideal goethiano, ou seja, entre *forma* e *conteúdo*. A teoria benjaminiana exposta no seu ensaio sobre *As Afinidades Eletivas* é justamente um “híbrido” (uso o termo de Castro) entre aquela dos românticos e a de Goethe.

Não temos como intuito concluir um problema cujo encaminhamento talvez nem termine no ensaio sobre Goethe e que, de qualquer forma, está imbuído da linguagem filosófica cheia de imagens poéticas de Benjamin. Mas, como meio de compreendermos melhor a problemática

que Benjamin traça no posfácio e ensaiar alguns passos na densa floresta da relação entre arte e verdade, ou entre arte e ética, arriscamos deslindar alguns nós da tessitura da crítica benjaminiana.

Primeiramente apontamos, com Benjamin, que, embora opostas em seus princípios, a teoria estética goethiana e a teoria romântica devem ser relacionadas. Benjamin deseja salvar, com os românticos, a importância da criticabilidade das obras de arte, rejeitada por Goethe. Importa quebrar a totalidade harmônica da obra, a beleza aparente, através da visão de que há uma fratura na obra de arte. A beleza não é tudo, há também o selo de algo inexpresso que pode ser revelado. O teor coisal se assemelha à noção da *forma-de-exposição* romântica das obras de arte. Os românticos já afirmavam que era necessário destruir a forma, através da sua noção de ironia. Para os românticos a obra tinha como conceito correlato o de crítica. A Idéia da arte, a *forma eterna*, que é também algo de não-expresso na obra, determina a possibilidade da crítica, caríssima à forma de apresentação da verdade para Benjamin. No entanto, o que disso emerge pouco tem a ver com um conteúdo específico da obra, em relação ao qual os românticos, acusados de esteticismo, se referiam vagamente à moral ou à religião.

O teor de verdade que surge das cinzas do teor coisal deve ser um *conteúdo* mais específico, estudado pormenorizadamente pela crítica. Aqui, portanto, Benjamin se aproxima mais de Goethe, para quem era essencial refletir sobre o conteúdo da obra de arte, identificado por ele como o fenômeno originário da natureza. Ora, também para Benjamin o teor de verdade se aproxima do fenômeno originário, já que a verdade não é algo teórico, abstrato, que se insere na obra como um objeto em uma caixa. A verdade da obra, embora diversa, está em íntima relação com a materialidade, com os aspectos históricos, com o visível, com a empiria, assim como os fenômenos originários de Goethe. Outra semelhança é que estes fenômenos se manifestariam em uma pluralidade de puros conteúdos e, para Benjamin, o Ideal do problema filosófico também se encontra na descontinuidade do teor de verdade das obras. A relação com a verdade é de refração, apesar da potenciação da crítica. E não podemos deixar de destacar que a criticada Idéia romântica da arte é a de um *medium-de-reflexão* que vise potenciar o germe crítico, ou seja, de pensamento, presente na própria obra.

No entanto, diversamente de Goethe, o Ideal da arte para Benjamin não se relaciona com a natureza, mas sim com a *história*, ou seja, com o compromisso com o rompimento do mito, a explosão de qualquer *continuum* significativo de dê margem à dominação. Por isso a beleza

dá lugar à sublime *palavra moral*. Na crítica ocorre a quebra e também a restauração. Com ela é possível articular a *forma* (Idéia) e o *conteúdo* (Ideal) da arte. A frase mais marcante de Benjamin nesse sentido é: “O teor de verdade revela-se como sendo aquele do teor factual [coisal]²²⁴. A crítica não pretende meramente destruir o envoltório, mas sim compreendê-lo enquanto envoltório, enquanto combustível para uma verdade que pode durar, e não uma beleza aparente que turve a visão do mais essencial.

Em resumo: procuramos articular a noção de *forma-de-exposição* romântica com a de *teor coisal* do ensaio de 1922: ambas se referem à materialidade da obra. Por outro lado, procuramos relacionar a noção do *conteúdo* goethiano da arte (que Benjamin tomava como o fenômeno originário da natureza) com a noção de *teor de verdade* das obras, que, em Benjamin, deveria estar mais relacionado com a história. Este teor de verdade só pode emergir na palavra moral da *crítica de arte*, por isso, uma vez mais, recorreremos aos românticos e sua idéia da *Forma Eterna da Arte* como um conceito profundamente enraizado na possibilidade da crítica.

Não é possível falar de crítica sem falar de um teor moral. E este teor moral não é moralista, mas sim teológico, ou seja, que aponta para a ausência *na linguagem* que torna possível um novo “nomear” do homem. Este é o principal legado que pudemos apreender desse estudo. Retornando à imagem apresentada na introdução do mito bíblico da criação e da Queda compreendida como um pecado lingüístico, poderíamos dizer que não há mais como retornar à linguagem de Adão. Não é possível mais uma reconciliação imediata. A nomeação deu lugar ao juízo. No entanto, há também aqui uma “barbárie positiva”²²⁵.

Através da Queda é possível a redenção justamente *pela palavra*, pela instância crítica que extrai do inexpresso a verdade moral. A esfera *religiosa* (que une) do nome só pode ser reencontrada no tempo irremediável da Queda através da pluralidade de significações construídas na *história*, dizemos com Lavelle. E ainda com ela:

É na dimensão simbólica da linguagem decaída que, pelo retorno do julgamento sobre ele mesmo na reflexão, a imaginação se torna criativa, e pode assim atingir a esfera da liberdade que, para o autor das *Afinidades Eletivas* de Goethe é esta da verdade, onde a arte e a filosofia são possíveis.²²⁶

²²⁴ BENJAMIN, 2009, p.17.

²²⁵ Para usar uma idéia do ensaio de Benjamin *Experiência e Pobreza* In: BENJAMIN, 1994, p.114.

²²⁶ LAVELLE, 2008, p. 117. Tradução do francês.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Pedro Duarte de. *Estio do tempo: o amor entre arte e filosofia na origem do romantismo alemão*. 2009. Tese (Doutorado em Filosofia). Departamento de Filosofia. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Filosofia, 2009.
- BENJAMIN, Walter. As afinidades eletivas de Goethe. Tradução de Mônica Krausz Bornebusch. In: _____. *Ensaaios reunidos: escritos sobre Goethe*. Tradução de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.
- _____. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana. Tradução de Maria Luz Moita, In: _____. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Traduções de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.
- _____. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. 3ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Passagens*. Tradução do alemão de Irene Aron e tradução do francês de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- _____. *The correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940* / edited and annotated by Gershom Scholem and Theodor W. Adorno; translated by Manfred R. Jacobson and Evelyn M. Jacobson. Chicago, EUA: The University of Chicago Press, 1994.
- CASTRO, Cláudia Maria de. *A alquimia da crítica: Benjamin, leitor de Goethe*. 2000. Tese (Doutorado em Filosofia). Departamento de Filosofia. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Filosofia, 2000.
- D'ANGELO, Paolo. *A estética do romantismo*. Tradução de Isabel Teresa Santos. Lisboa: Estampa, 1998.
- FERREIRA, António Gomes. *Dicionário de latim-português*. Lisboa: Porto editora, 1983.
- FICHTE, Johann Gottlieb. *A doutrina-da-ciência de 1794 e outros escritos*. Seleção de textos, tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. 5ª Ed. São Paulo: Nova Cultural, 1992.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2007a.
- _____. Nas fontes paradoxais da crítica literária: Walter Benjamin relê os românticos de Iena. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). *Leituras de Walter Benjamin*. 2ª ed. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2007b.

_____. Teologia e Messianismo no pensamento de Walter Benjamin. In: *Estudos Avançados*, vol. 13, nº 37, São Paulo, set/dez 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141999000300010&script=sci_arttext>. Acesso em: 21 de março de 2010.

GIANNOTTI, Marco. Apêndice. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das cores*. Tradução de Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

_____. Apresentação. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das cores*. Tradução de Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *As afinidades eletivas*. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: Nova Alexandria, 2008.

_____. *Doutrina das cores*. Tradução de Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

_____. *Escritos sobre arte*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editorial Humanitas, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de SP, 2005.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Introdução. In: _____. *Cursos de Estética I*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rodhen e António Marques. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

LAGES, Susana Kampff . Entre diferentes culturas, entre diferentes tradições – o pensamento constelar de Walter Benjamin. In: *Caderno de Letras da UFRJ*, nº 23. Rio de Janeiro, mai 2007. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/anglo_germanicas/cadernos/numeros/0X2007/textos/cl23052007susana.pdf>. Acesso em: 23 de março de 2010.

LAVELLE, Patrícia. *Religion et histoire: sur le concept d'expérience chez Walter Benjamin*. Paris: Les Éditions du Cerf, 2008.

MENNINGHAUS, Winfried. Lo inexpressivo: las variaciones de la ausencia de imagen em Walter Benjamin. In: MASSUH, Gabriela; FEHRMANN, Silvia (orgs). *Sobre Walter Benjamin: vanguardias, historia, estética y literatura. Uma visión latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1993.

MURICY, Katia. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

NOVALIS. *Pólen*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.

OLIVEIRA, Bernardo Barros Coelho de. *A construção do crítico: Benjamin e os românticos*. In: Revista Artefilosofia. Instituto de Filosofia, Artes e Cultura. Universidade Federal de Ouro Preto. IFAC, n.6, (abril.2009). Ouro Preto: IFAC, 2009.

_____. *Olhar e Narrativa: leituras benjaminianas*. Vitória: Edufes, 2006.

ROCHLITZ, Rainer. *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*. Tradução de Maria Elena Ortiz Assumpção. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

ROSENFELD, Anatol. Goethe: unidade e multiplicidade. In: _____. *Texto/contexto II*. São Paulo: Perspectiva: 1993.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Tradução de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Imuninuras, 1994.

_____. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

STIRNIMANN, Victor-Pierre. Schlegel, carícias de um martelo. In: SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Tradução de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Imuninuras, 1994.

SÜSSEKIND, Pedro Viveiros de Castro. *Caminho principal e caminhos secundários: sobre o pensamento estético de Walter Benjamin*. São Paulo: Cone Sul, 2001.

_____. *Helenismo e classicismo na estética alemã*. 2005. Tese (Doutorado em Filosofia). Departamento de Filosofia. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, Departamento de Filosofia, 2005.

_____. *Shakespeare: o gênio original*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

TODOROV, Tzvetan. Introduction. In: GOETHE. *Écrits sur l'art*. Introduction de Tzvetan Todorov et notes de Jean-Marie Schaeffer. Paris: GF Flammarion, 1996.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas: a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.