

CRÍTICA E INACABAMENTO: A LEITURA DE WALTER BENJAMIN DAS AFINIDADES ELETIVAS

Mirella Guidotti

RESUMO: Em 1924-1925 Walter Benjamin publica o ensaio *Goethes Wahlverwandtschaften*, reabrindo a discussão em torno da controversa crítica do famoso romance goethiano *Afinidades eletivas*. Que novo interesse poderia ter então um ensaio sobre uma obra publicada mais de cem anos antes? O renovado interesse por uma das obras goethianas mais marcantes do século dezanove por certo não surpreenderia. Porém, o que chama atenção no ensaio de Walter Benjamin, e esta é a perspectiva do presente artigo, é sobretudo a nova teoria crítica que subjaz em seu texto.

PALAVRAS-CHAVE: *As Afinidades Eletivas*; Walter Benjamin; Teoria Literária.

ABSTRACT: In 1924-1925 Walter Benjamin published the essay *Goethes Wahlverwandtschaften*, giving new breath to the discussion over the contentious appraisal of Goethe's famous novel *Elective Affinities*. Which could then be the interest behind the essay about a work that had been published a hundred years before? The refreshed interest for one of Goethe's most remarkable work from the nineteenth century would definitely not be a surprise. However, what highlights Walter Benjamin's essay, and this is the perspective taken by the present article, is rather the new critic theory that lays implicitly in the text.

KEYWORDS: *Elective Affinities*; *Walter Benjamin*; *Literary Theory*.

“Die Philosophie ist wohl allerdings nichts als Geschichte der Philosophie, wenn man Geschichte recht versteht”. (SCHLEGEL, 1963, p. 137)

[...] Assim se pode perfeitamente aprender tudo o que *Newton* expôs em sua obra imortal *Princípios da Filosofia Natural*, por mais que a descoberta de tais coisas exigisse um grande cérebro; mas não se pode aprender a escrever com engenho, por mais minuciosos que possam ser todos os preceitos da arte poética e por mais primorosos que possam ser os seus modelos. A razão é que *Newton* poderia mostrar, não somente a si próprio mas a qualquer outro, de modo totalmente intuitivo e determinado para a sua sucessão, todos os passos que ele devia dar desde os primeiros elementos da Geometria até as suas grandes e profundas descobertas; mas nenhum *Homero* ou *Wieland* pode indicar como suas idéias ricas de fantasia e contudo ao mesmo tempo densas de pensamento surgem e reúnem-se em sua cabeça, porque ele mesmo não o sabe, e, portanto, também não pode ensiná-lo a nenhum outro. (KANT, 2005, p. 154-155)

O excerto acima, embora longo, permite uma entrada na questão que importa no presente ensaio. Como Kant diz neste § 47 da *Crítica da Faculdade do Juízo*, a linguagem da arte não é passível de comunicação tal como o é a linguagem da ciência.

Nessa linha, poder-se-ia aproximar essa ideia kantiana, a despeito das inevitáveis diferenças que podem surgir de tal comparação, do trabalho do crítico literário, que se lança à tarefa de abordar a obra enfrentando sua linguagem velada, lidando sempre com a impossibilidade, ainda com Kant, de avaliar o objeto de arte por meio de modelos e conceitos.

Torna-se difícil discordar de Kant quando se depara com a história de recepção de uma obra de arte tão conturbada, como é o caso da *Die Wahlverwandtschaften*, de Goethe. Os dois longos séculos da conturbada recepção e análise crítica da obra *As afinidades eletivas* por certo desencorajam o crítico a pretender uma apreensão total da obra: dos anos que se seguiram à sua publicação, questões centrais permanecem ainda como pomo de discórdia, seja quanto a questões ligadas à estética ou mesmo à discussão de sua temática geral. T tamanha divergência de julgamento em relação à obra goetheana acabam por revelar, segundo Astrida Orle Tantillo (2001), a própria história e desdobramentos da teoria e crítica literárias dos últimos duzentos anos.

A história da recepção do romance goetheano, como a de tantas outras obras literárias, revela por si só os contínuos rearranjos e reinterpretações a que está sujeita a análise da obra literária ao longo do tempo, denunciando a relação peculiar estabelecida entre o crítico literário e o objeto de sua análise, a obra, relação que não pode ser concebida – embora muitas vezes exista a pretensão – enquanto pura neutralidade, pois a análise do crítico apresenta, além da análise de determinada obra, de determinado autor e de determinado tempo (por si só impossíveis de serem formalizados em uma linguagem puramente científica), também as ideias impressas em seu próprio tempo, suas projeções e horizonte de expectativa.¹

Não surpreende que em 1924 e 1925 Walter Benjamin publique o ensaio *Goethes Wahlverwandtschaften*, reabrindo a discussão em torno da controvertida crítica do famoso romance goetheano, na esteira de certa canonização do pensamento benjaminiano nas últimas décadas. Que novo interesse poderia ter então um ensaio sobre uma obra publicada há mais de cem anos? O renovado interesse por uma das obras goethianas mais marcantes do século XIX por certo não sur-

1 Acrescente-se a isso a recepção tendenciosa, como, por exemplo, na visão estandardizada da crítica em torno de Goethe. A este respeito, Leacock: “Acrescente-se ainda a reputação do autor das *Afinidades Eletivas*, considerado já “olímpico” em seu próprio tempo. Os leitores contemporâneos pareciam incapazes de criticar Goethe publicamente. Eles foram igualmente incapazes de escapar da questão da moral, deixando-os sem outra opção que a de ler a morte de Ottilie e o final do romance como a descrição da virtude recompensada ou punida [...] A figura intimidadora do próprio Goethe impede uma avaliação precisa de seus trabalhos por aqueles que não se libertam do feitiço de sua fama” (LEACOCK, 2002, p. 278-280). [As traduções de textos não editados em português são da responsabilidade do autor.]

prenderia, não fosse a nova abordagem, melhor dizendo, a nova teoria crítica que subjaz à leitura benjaminiana.

Benjamin, ao contrário de procurar dar respostas soberanas a discussões que acalentaram a crítica – tais como a discussão em torno da moralidade ou imoralidade da obra, da santidade ou não de Ottilie, de seu teor conservador ou revolucionário, seu estilo romântico ou clássico, popular ou impopular – confere relevância a pormenores da obra, a detalhes pouco frequentados anteriormente. Confere relevância não ao tema do matrimônio ou à discussão de seu conteúdo imoral ou não,² por exemplo, mas ao papel do mito, e atenta para episódios aparentemente pouco relevantes, como o breve episódio da novela narrada no romance.

Contudo, a despeito da relevância de sua análise pormenorizada, grande parte do aspecto desconcertante do ensaio de Benjamin deriva não somente do desvio das temáticas tradicionais com as quais a crítica majoritariamente se debateu ao longo do tempo, ressaltando o aspecto do micro, os aspectos esquecidos, vagos e pouco frequentados pela crítica anterior – mas, e é esta questão que importa no presente texto – ao novo *modo* de abordar a obra, sua nova teoria crítica.³

O tipo de abordagem teórica de Benjamin nesse ensaio recebe claramente uma influência anterior, que ocupara-o na tese publicada cinco anos antes: o *conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão*. De maneira semelhante ao conceito de crítica do Romantismo de Jena, o ensaio de Benjamin importa sobretudo por sua nova ideia de *crítica*: a fuga dos grandes conceitos e das respostas totalizadoras com a qual a tarefa da crítica literária em grande medida se identificara. Benjamin diz na referida obra: de um modo “[...] totalmente oposto à concepção atual de sua essência”, a crítica implica, “[...] em sua intenção central, não julgamento, mas antes, por um lado, acabamento, complemento” (BENJAMIN, 1993, p. 83). O trabalho do crítico converte-se então em desdobrar, completar a obra de arte, tendo em vista que só se pode conceber o incompleto, o que permanece aberto, como o

2 Mesmo porque, segundo Benjamin, a ética não se relaciona a convenções sociais, mas ao poder de decisão. Neste sentido, o silêncio de Ottilie ou ainda a sua morte por inanição, por exemplo, não expressam na leitura de Benjamin inocência, pois tal existência passiva jamais poderia ser moral. Vale ressaltar que, como aponta Leacock, Benjamin retoma essa ideia de ética de Aristóteles: “Benjamin entende o personagem em referência à decisão. Seu conceito de personagem, o elemento ético em uma obra literária, está a esse respeito solidamente atrelado à tradição aristotélica. A *Poética* de Aristóteles define o personagem (ou *ethos* em seu grego) como o elemento em uma obra trágica, o qual se revela em momentos de decisão (ou *prohairesis*): ‘Personagem é o que quer que revele um hábito de decisão moral de uma pessoa – não importa o que ele tende a escolher ou rejeitar, quando a decisão não é óbvia – e esse elemento é, portanto, ausente de discursos, nos quais não há absolutamente escolha ou rejeição de qualquer coisa pelo falante’ (Hutton 52 tradução modificada)” (LEACOCK, 2002, p. 281).

3 Para lembrar a formulação de Gagnebin, tratar-se-ia de montar gradualmente “[...] muito mais um estilo, do que um método de crítica literária” (GAGNEBIN, 1993, p. 34).

fragmento. O conceito de crítica no Romantismo Alemão vem fundar assim uma crítica “[...] totalmente outra, não posta como julgadora” (BENJAMIN, 1993, p. 83). Benjamin chega ao ponto de afirmar, “[...] se uma obra é criticável, logo ela é uma obra de arte, de outro modo ela não o é” (BENJAMIN, 1993, p. 84), isto é, o conceito de crítica de arte é tão relevante que Benjamin a descreve como superior à própria obra: crítica “[...] não apenas é possível e necessária, mas, antes, em sua teoria encontra-se de modo inevitável o paradoxo de uma valorização superior da crítica do que da obra” (BENJAMIN, 1993, p. 121). A concepção de crítica do Romantismo supera assim “[...] a diferença entre crítica e poesia [...]” e afirma: “[...] A poesia só pode ser criticada pela poesia” (BENJAMIN, 1993, p. 76). Formulação semelhante é expressa mais liricamente em *Conversa sobre a poesia*: não é necessário submeter a poesia em “doutrinas racionais”, pois a própria crítica de arte tem de ser poética:

Não é preciso que alguém se empenhe em obter e reproduzir a poesia através de discursos e doutrinas racionais, ou mesmo produzi-la, inventá-la, estabelecê-la e fornecer-lhe leis punitivas, como seria do agrado da teoria poética. Assim como o coração da terra se reveste de plantas e formas, assim como a vida brotou por si mesma das profundezas e tudo tornou-se pleno de criaturas que alegremente se multiplicavam, assim também brota espontânea a poesia da força primeva e invisível da humanidade, quando o cálido raio do sol divino a atinge e fecunda. Somente as formas e as cores podem expressar, em cópia, como o homem é constituído; e de poesia, também, só se pode falar em poesia. (SCHLEGEL, 1994, p. 30)

A obra de arte é pois local de constantes desdobramentos na atividade do crítico e oscila, para lembrar o famoso fragmento 116 da *Athenäum* “[...] livre de todo interesse real e ideal, no meio entre o exposto e aquele que expõe, nas asas da reflexão poética, *sempre de novo potenciando e multiplicando essa reflexão, como numa série infinita de espelhos*” (SCHLEGEL, 1997, p. 64).⁴

A tarefa da crítica não se fundamenta, nesse contexto, em encontrar um significado da obra, revelando o que o autor “quis dizer”, mas a própria crítica está repleta do processo criativo. Nesse sentido, poder-se-ia mesmo dizer que sua potência consiste no desencadeamento de reflexões infinitas em torno da obra, fazendo do crítico, para lembrar mais uma vez uma formulação de Friedrich Schlegel, “[...] um leitor que ruma”,⁵ que está sempre a meditar sobre novos sentidos, que recusa oferecer teorias globais, interpretações totalizantes, pois desse modo se perdem as nuances, as sinuosidades do texto. A análise do crítico se prolonga inde-

4 Grifo meu.

5 “Um crítico é um leitor que ruma. Por isso, deveria ter mais de um estômago” (SCHLEGEL, 1997, p. 23).

finidamente, suscitando inesgotáveis interpretações: está focalizada no processo, não somente no resultado da investigação.

Como revelam as temáticas aludidas acima, Benjamin parte de noções teóricas dos Românticos para analisar o romance de Goethe. Com efeito, entre os Românticos, a recepção do romance recebera uma melhor acolhida quando comparada com a recepção da tradição iluminista. Os métodos de análise românticos, por assim dizer, sintonizavam-se mais facilmente com as inovações do último romance goetheano. É o que ressalva Bornebusch, ao traçar as variadas interpretações que o romance goetheano recebeu ao longo das décadas:

[...] a crítica romântica não se posicionou de forma uníssona a favor ou contra o romance de Goethe. O mais importante nessa discussão foi a maneira intensa com que os românticos se ocuparam desta obra, aprofundando-se na leitura crítica e interpretativa do romance. Mesmo quando formularam críticas negativas, não deixaram de ver em *Die Wahlverwandtschaften* um romance criativo, sui generis e inovador. A recepção romântica difere neste sentido da recepção da tradição iluminista que foi muito mais radical e unânime, assim como preconceituosa e taxativa em sua crítica contra esse romance. (BORNEBUSCH, 2002, p. 78)

Estas características talvez expliquem o porque de a coletânea de ensaios sobre o Romantismo de Jena, *Die Aktualität der Frühromantik*, publicado em 1987, dedicar o primeiro artigo à Ernst Hörisch, no qual é discutido justamente o último romance de Goethe. Hörisch se atenta no ensaio designado *A hermenêutica do Primeiro Romantismo versus a anti-hermenêutica do Primeiro Romantismo: o mediador e a fúria da compreensão* à figura de um dos personagens, Mittler, para defender “sem dúvida alguma”, que o romance de Goethe é “[...] também um manifesto anti-hermenêutico” (HÖRISCH, 1987, p. 23). O romance de Goethe, por certo, não cabe em uma análise tradicional do romance. Ele exige uma outra abordagem teórica que incorpore os traços obscuros como constituintes da obra e não como deturpações de um modelo atemporal do que deveria ser o romance.

O que a crítica romântica permite é justamente incorporar estas partes obscuras como partes constituintes do romance, melhor dizendo, da própria obra de arte. Ademais, o próprio Goethe declara em uma carta à Zelter sob a data de 01 de Junho de 1809, o claro propósito de haver colocado “muitas coisas” em seu romance, de muitas ainda ter “escondido” (GOETHE, WA, 20, p. 347).⁶ No intuito de tentar apreender a verdade do texto, os mais variados críticos se debruçaram sobre a obra goetheana. Em *Empirische Vorderwelt und mythische Hinterwelt*, Martinez propõe

6 “Ich hoffe Sie sollen meine alte Art und Weise darin finden. Ich habe viel hineingelegt, manches hinein versteckt. Möge auch Ihnen dieß offenbare Geheimniß zur Freude gereichen” (GOETHE, WA, 20, p. 347).

até mesmo uma crítica em duas estratégias “mutuamente opostas” de abordar o texto (MARTINEZ, 1996, p. 40) na tentativa de uma melhor apreensão do romance.⁷

Benjamin parece contudo, dar um passo ainda além, ao revelar os aspectos desconcertantes do texto não somente como intencionais do autor, como se fosse possível, a partir de uma análise apurada, revelar finalmente o sentido último do texto, o mistério evidente, *offenbare Geheimniß*, como Goethe paradoxalmente se refere ao romance. Aqui o *modo* de abordagem do ensaio de Benjamin *Goethes Wahlverwandtschaften* se encontra com o longo trecho de Kant com o qual inauguramos o presente texto: a intenção crítica de Benjamin não parece revelar, finalmente, o que a obra é, seu significado, sua moral, seu aspecto didático. Apropriando-se da frase kantiana, poder-se-ia dizer que a abordagem teórica benjaminiana também parte do princípio de que a linguagem da arte é, no limite, indemonstrável, permanecendo não somente inacessível para o crítico literário, como também para o próprio autor, “[...] ele mesmo não o sabe” (KANT, 2005, p. 155), para lembrar novamente Kant, problematizando a relação pacífica muitas vezes estabelecida entre a obra e a vida do autor, pois a obra mesma revela aspectos que fogem da intenção do autor, que se revelam à sua revelia, refletida no ensaio de Benjamin enquanto crítica à análise biográfica de Gundolf, principalmente. Assim, ainda que em seu ensaio o próprio Benjamin se valha de comentários do velho Goethe sobre *As afinidades eletivas*, ele problematiza a ideia intencionada do autor em seu romance, apontando que o processo criativo não é somente dominado pela consciência. A esse respeito, Benjamin alude, por exemplo, para “[...] o mistério de sua obra de um modo mais profundo do que ele”, Goethe, “[...] poderia supor” (BENJAMIN, 2009, p. 118); diz ainda que “[...] ele próprio certamente mal percebeu – fato do qual sua linguagem dá testemunho” (BENJAMIN, 2009, p. 119).

A escrita é, nesse sentido, dinâmica, não obedece apenas aos desejos conscientes do criador. Daí a nova abordagem crítica de Benjamin centrar-se no texto mesmo, antes que em quaisquer outros aspectos: a intenção do autor, como os diversos comentários do próprio Goethe testemunham, não seria assim a chave que abriria finalmente o sentido da obra, pois o texto não traduz fielmente as intenções do autor. Se nem mesmo o próprio criador tem plena consciência de seu

7 Segundo Martinez, as interpretações conflitantes têm origem na estrutura do próprio romance. Daí o autor se atentar aos “mundos” retratados nas *Afinidades Eletivas* como tentativa de uma melhor abordagem do romance: “O fato de que as *Afinidades Eletivas* provocaram e provocam interpretações em grande medida não apenas diferentes, mas inconciliáveis, sugere que a dicotomia está construída na estrutura do romance [...] tanto a compreensão do texto de maneira realística quanto a mística são apropriadas; contudo, tomadas sozinhas, ambas perdem a sua complexidade. O mundo narrado nas *Afinidades Eletivas* é radicalmente ambíguo, isto é, ele é, paradoxalmente, realístico e mítico” (MARTINEZ, 1996, p. 39).

processo de criação, aspectos biográficos estão *a priori* em segundo plano. Essa concepção de crítica fornece, ademais, uma espécie de respaldo para o crítico não contemporâneo de uma obra literária, ao legitimar (e mesmo valorizar) o distanciamento como componente importante para se aproximar do teor de verdade – *Wahrheitsgehalt*.

A crítica ao método biográfico – do qual Gundolf é espécie de representação ao acolher o dogma [...] mais impensado do culto a Goethe”, que [...] entre todas as obras de Goethe, a maior seja sua vida” (BENJAMIN, 2009, p. 63) – caracteriza assim, segundo as primeiras linhas da segunda parte do ensaio de Benjamin, não mais que um *proton pseudos* método, uma abordagem ociosa do crítico incapaz de perscrutar as partes mais obscuras e inapreensíveis do texto e que buscam nos dados, supostamente mais verificáveis da vida do autor, a chave de seu método interpretativo:

Se toda obra, tal como acontece com as *Afinidades eletivas*, pode elucidar a vida do autor e o seu ser, então a maneira usual de considerar essa correlação perde-a tanto mais de vista quanto mais acredita ater-se a ela. Pois se raramente a edição de um clássico deixa de enfatizar em sua introdução que justamente o seu conteúdo, como poucos outros, pode ser compreendido única e exclusivamente a partir da vida do autor, então esse julgamento já contém no fundo o *proton pseudos* do método que, no clichê da imagem do seu ser e na vivência vazia ou inapreensível, procura representar o devir da obra dentro do próprio poeta. Esse *proton pseudos* em quase toda filologia mais recente, isto é, naquela filologia que ainda não se define mediante a investigação da palavra e dos fatos, consiste, se não em derivar a obra literária como produto da essência e da vida do autor, então pelo menos em torná-la mais acessível à compreensão ociosa. Na medida, contudo, em que é incontestavelmente indicado erigir o conhecimento sobre a base daquilo que é seguro e verificável, a obra deve estar absolutamente em primeiro plano sempre que o olhar perceptivo se dirige ao conteúdo e à essência. Pois em parte alguma esse conteúdo e essa essência evidenciam-se de forma mais durável, mais marcante e mais apreensível do que na obra. (BENJAMIN, 2009, p. 55-56)

O que Benjamin chama de teor de verdade – *Wahrheitsgehalt* – logo nas linhas iniciais de seu ensaio, atua deste modo como reexame crítico da obra goetheana. Não implica em um estudo de aspectos demonstráveis através de uma análise que se pretenda a resposta final. O termo *Wahrheitsgehalt* está ligado assim a uma metodologia crítica da obra de arte atenta aos aspectos obscuros, encobertos, que não se desvelam inteiramente, mesmo após a abordagem crítica. Benjamin recorre ainda, na tentativa de explorar as dessemelhanças entre essas duas instâncias, a um símile que corrobora a ideia de que a análise crítica, atenta ao teor de verdade, mantém uma esfera enigmática, ao comparar o comentador ao químico e o crítico ao alquimista:

Se, por força de um *símile*, quiser-se contemplar a obra em expansão como uma fogueira em chamas vívidas, 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: 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 vivenciado (BENJAMIN, 2009, p. 13-14).

Nesse sentido Benjamin inverte de tal maneira o modo de compreender a crítica literária que torna o alvo do crítico não desvelar a obra, porém resguardar sempre sua carga de mistério. Um juízo quase diametralmente inverso encontra-se, por exemplo, na assertiva de um Baumgarten, ao erigir como modelo de crítica o matemático, em contraposição ao pastor:

Imagina-te, primeiramente, como um astrônomo, não apenas físico, mas também matemático ou pensa, como os astrônomos, o eclipse anular do ano passado; em seguida, pensa este mesmo eclipse como um pastor, que o relata a seus companheiros ou à sua amada Neera. Oh! Quantas verdades pensaste no primeiro caso e quantas deves ter totalmente omitido no segundo! (BAUMGARTEN, 1993, p. 57).

Poder-se-ia apontar que a “nascente” teoria estética de Baumgarten se deve, assim, muito mais à invenção de um léxico específico,⁸ do que propriamente à

8 Aesthetica (theoria liberalium artium, ars pulchre cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivae. “A Estética (como teoria das artes liberais, como gnoseologia inferior, como arte de pensar de modo belo, como arte do análogo da razão) é a ciência do conhecimento sensitivo” (BAUMGARTEN, 1993, p. 95). Nos §CXV e §CXVI de Reflexões filosóficas acerca da poesia, Baumgarten define a nova ciência e delimita seu objeto: “A filosofia poética, como disse no § IX, é a ciência que trata do discurso sensível e de sua perfeição. Mas como nós ao falarmos temos essas representações que comunicamos, a filosofia poética considera no poeta uma faculdade sensível inferior. Seria certamente tarefa da lógica, em um sentido amplo, dirigir essa faculdade para o conhecimento sensível das coisas, mas quem conhece nossa lógica, chegaria a saber no estado atual das coisas? Seria realmente ocasião de perguntar-se: a lógica deverá reduzir-se aos estreitos limites que sua mesma definição implica, considerando-a boa como uma ciência que trata de conhecer algo filosoficamente, bem como uma faculdade cognoscitiva superior encarregada de dirigirmos o conhecimento à verdade? É claro que então se daria oportunidade aos filósofos de buscar por seu meio, e com sua estimada recompensa, artifícios que servissem para beneficiar e aguçar suas faculdades inferiores de conhecimento, aplicando-as do mesmo modo ainda em proveito dos outros. Mas posto que a psicologia fornece princípios sólidos, não duvidamos que possa admitir-se, proveitosamente, uma ciência que dirija a faculdade cognoscitiva inferior para o conhecimento sensível das coisas [...] Tendo a definição à mão, pode precisar-se facilmente sua terminologia. Já os filósofos gregos e os padres da Igreja distinguiram sempre cuidadosamente entre coisas percebidas e coisas conhecidas e parece ser bem claro que a denominação de coisas percebidas não se equiparava com as coisas sensíveis, mas que também honravam com esse nome as coisas separadas dos sentidos, como por exemplo as imagens. Por isso, as coisas conhecidas (νοητά) o são por uma faculdade superior como objeto da lógica, enquanto as coisas percebidas hão de ser por uma faculdade inferior como seu objeto [...] ou ESTÉTICA” (BAUMGARTEN, 1964, p. 87-88)

construção de um domínio independente, pois o conceito de estética se traduz aqui como virtude cognoscitiva. Isto é, embora se possa dizer que Baumgarten confere dignidade filosófica ao sensível, na medida em que o filósofo institui, ao lado do conhecimento intelectual, distintivo, um tipo de conhecimento sensitivo, que abarca o campo do belo, a valorização das representações sensíveis (ou estéticas) são julgadas e definidas pela lógica (representações intelectuais), tornando tal valorização do sensível questionável segundo Lebrun “[...] pois a escolha do conhecimento como gênero indica que a reabilitação do sensível efetua-se sempre no espírito do intelectualismo” (LEBRUN, 2002, p. 409).

É, pois, em termos de “elevar-se” àquelas que “[...] por natureza são mais importantes” e indispensáveis “[...] como condição *sine qua non*” (BAUMGARTEN, 1993, p. 107), que Baumgarten concebe a “faculdade de conhecimento inferior” (BAUMGARTEN, 1993, p. 61). Desta maneira, cabe à lógica “[...] em sentido geral suprir esta faculdade com as regras que o orientem”, que orientem o poeta, “[...] neste conhecimento sensível das coisas” (BAUMGARTEN, 1993, p. 53). Portanto, cumprir o projeto de uma “perfeição estética”,⁹ implica, no limite, transformar o pensamento sobre o belo numa nova *Wissenschaft*.

O projeto de Baumgarten é assim deveras claro. Não é à “ciência de Lesbos”, a um pensar o belo que suporta a prática poética, que a “nascente” estética deve recorrer, mas a um pensar anterior à prática, genérico, exercício quase pedagógico, fundado na exigência normativa, pressuposta, e à adequação de cada caso particular:

O que responder?, se não percebem que os principais problemas do conhecimento poderiam ser não só bem resolvidos, mas ainda resolvidos de modo belo, a partir da elaboração de esmeradas definições, que verdadeiramente explicariam um objeto belo e elegante através de uma sequência concatenada de axiomas e consequências? Responder o quê?, se não percebem que é possível estabelecer uma arte não só dedicada ao caráter geral do belo talento, mas também revestida com o manto da ciência? É a regra dessa ciência, não a de Lesbos, que nos permitirá tanto executar, quanto julgar mais acertada e seguramente as obras que postulam a beleza do pensamento. (BAUMGARTEN, 1993, p. 119)

O modo de proceder crítico benjaminiano não parte para a restrição a algum aspecto conteudístico, vertendo a linguagem artística em “esmeradas definições”, através de “uma sequência concatenada de axiomas e consequências”, para lembrar mais uma vez as palavras de Baumgarten, considerando, no limite, a linguagem da arte como mero instrumento para a representação de ideias. Contrariando este modelo analítico, Benjamin tateia um modelo diferente, rejeita a inteligibilidade

9 “A poética filosófica, em função do §9, é a ciência que leva o discurso sensível à sua perfeição” (BAUMGARTEN, 1993, p. 52).

através de um método analítico inventido, que se desdobra infinitamente, na recusa de respostas soberanas. Plasticamente, essa noção se manifesta no ensaio como recusa a qualquer resposta final sobre a obra; na reserva, congênita, de submeter a obra em uma totalidade evidente, propondo uma interpretação final. Manifesta-se também na própria linguagem, muitas vezes impenetrável, com a qual Benjamin se aproxima do romance goetheano. É necessário ressaltar, contudo, que a atenção ao pensar não regular não deriva de uma incapacidade crítica, ligando-se, em Benjamin ao próprio conceito de crítica.

Há aqui uma aproximação do sentido etimológico do termo estética, derivado do grego *aisthêsis*, que significa percepção, sentir com os sentidos, embaralhando o modelo hierarquizado, fundado na tentativa de converter o discurso sobre a arte em discurso científico:¹⁰ entendida enquanto tarefa sempre desdobrável, a crítica desconstrói a possibilidade de representar a obra em uma linguagem conceitual, em uma concepção fechada, unívoca, permitindo, por seu turno, uma exposição. A questão não é, pois, a ilustração ou demonstração de algo, a defesa de uma nova leitura que se pretenda canônica, mas está centrada no inacabamento e na constância de uma análise crítica que não se resolve totalmente, que não alcança um núcleo de verdade, antes renasce e se desdobra em cada nova época, em cada novo desdobramento das palavras, se aclarando a partir destes diferentes enfoques, não pela descoberta de um último método.

A essência da beleza não é, pois, vertida aqui em uma análise crítica focada em aspectos conteudísticos, sejam eles científicos, como por exemplo no enfoque dos trabalhos do “Goethe botânico”, estéticos ou os de caráter biográfico-histórico. A crítica de arte não se traduz, pois, em uma apreensão clara da forma com que se apresentam, em sua aparência, pois a noção de beleza, em Benjamin, escapa a conceituações, permanece velada¹¹:

10 Nesse sentido, também a *Terceira Crítica* kantiana, segundo a leitura de Lebrun: “Não há nenhuma medida comum entre a Estética transcendental, que é uma ciência, e a ‘estética’ de prazer do gosto, campo de observações instrutivas, mas sem rigor. E na medida em que a 3ª Crítica traz à luz princípios a priori que lhe são próprios, não a chamaremos nunca de ‘estética’, mas de crítica da faculdade de julgar estética [...] Longe de indicar qualquer reabilitação de uma disciplina até então tida como secundária, a elevação de uma falsa ciência à condição de ciência, a K.U. confirma o caráter vão de todo projeto científico em relação ao gosto e ao belo. Não há estética kantiana, e Brentano, depois de ter definido a estética como a disciplina que nos ensina a sentir o belo com um gosto seguro, tem razão em recusar a autoridade da 3ª Crítica” (LEBRUN, 2002, p. 404-405).

11 A esse respeito, também a noção de *história* em Benjamin. Tome-se, por exemplo, a tese V, na qual Benjamin aborda a impossibilidade de capturação: “A verdadeira imagem do passado *passa célere e furtiva*. É somente como imagem que lampeja justamente no instante da sua recognoscibilidade, para nunca mais ser vista, que o passado tem de ser capturado” (BENJAMIN in: LÖWY, 2005, p. 62).

Pois a aparência pertence ao essencialmente belo enquanto envoltório, e o fato de que a beleza como tal só apareça naquilo que está velado mostra-se como sua lei essencial. Portanto, a própria beleza não é, como ensinam os filosofemas, mera aparência [...] A beleza não é aparência, não é envoltório para encobrir outra coisa. Ela mesma não é aparência, 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 [...] (BENJAMIN, 2009, p. 111-112)

Benjamin não pretende, como revela o referido trecho, encontrar o sentido da beleza. Ele aponta, ao contrário, um caminho: a beleza, diz, não é “mera aparência”, isto é, não é um detalhe que possa ser reduzido a algum dado conteudístico. Dito em outros termos: a forma não está sujeita a um conteúdo, o qual, então, seria passível de investigação.¹² Há, sim, uma imbricação inseparável entre forma e conteúdo na obra de arte, e aqui pode-se recorrer à uma imagem do próprio Benjamin da *Infância berlinense*, utilizando a imagem de uma meia enrolada como alusão da união inextricável entre a forma e o conteúdo:

Depois de a ter agarrado com a mão fechada e ter confirmado a minha posse daquela massa de lã macia, começava a segunda parte do jogo, que trazia consigo a revelação. Agora, tentava tirar para fora da bolsa de lã “o que trazia comigo”. Puxava, puxava, até que qualquer coisa de perturbador acontecia: eu tinha retirado “o que trazia comigo”, mas “a bolsa” onde isso estava já não existia. Nunca me cansei de pôr à prova este exercício. Ele ensinou-me que a forma e o conteúdo, o invólucro e o que ele envolve, são uma e a mesma coisa. E levou-me a extrair da literatura a verdade com tanto cuidado como a mão da criança ia buscar a meia dentro da sua “bolsa”. (BENJAMIN, 2004, p. 106)

12 Nesse sentido, é também de grande importância a releitura que Benjamin faz do *Banquete* de Platão, na qual concede beleza à verdade e verdade à beleza, fundamentando dessa maneira como legítimos tanto o empreendimento filosófico quanto o da arte, como aponta o artigo de Jeanne-Marie Gagnebin “Do conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou verdade e beleza”: “Benjamin lê o Banquete de maneira muito mais ousada. Se se pode dizer da verdade que ela é o „teor essencial da beleza“ („Wesensgehalt der Schönheit“), isso também significa que o Banquete „declara que a verdade é bela“ („erklärt die Wahrheit für schön“). Não só a beleza é redimida de sua tendência a somente pertencer ao domínio do brilho (*Schein*) e da aparência (*Erscheinung*, *Schein*) pela sua última ligação à verdade; também esta, a verdade, precisa por assim dizer, da beleza para ser verdadeira: a verdade não pode realmente existir sem se apresentar, se mostrar e, portanto, aparecer na história e na linguagem. Não há, então, subsunção da beleza à verdade em uma hierarquia ontológica que submete o sensível ao inteligível e o aparecer ao ser. Entre verdade e beleza haveria uma relação de copertencimento constitutivo como entre essência e forma: como forma da verdade, a beleza não pode se contentar em brilhar e aparecer, se quiser ser fiel à sua essência, à verdade; e, reciprocamente, como essência da beleza, a verdade não pode ser uma abstração inteligível “*em si*”, sob pena de desaparecer, de perder sua *Wirklichkeit* (realidade efetiva)” (GAGNEBIN, 2005, p. 188).

Adiante em seu ensaio, Benjamin estabelece a relação indissociável entre crítica de arte e a impossibilidade – contrariando o afã de estabelecer uma ciência do belo como em Baumgarten – de desvelamento a obra:

Diante, portanto, de todo belo, a ideia do desvelamento converte-se naquela da impossibilidade de desvelamento. Essa é a ideia da crítica de arte. A tarefa da crítica de arte não é tirar o envoltório, mas antes elevar-se à contemplação do belo mediante a percepção mais exata do envoltório enquanto envoltório. Elevar-se à verdadeira contemplação – a qual jamais se abrirá à chamada empatia e só de modo imperfeito a uma observação mais pura do ingênuo: à contemplação do belo enquanto segredo. Jamais uma obra de arte foi apreendida, exceto quando se apresentou de maneira incontornável como segredo [...] Uma vez que somente o belo e, fora este, nada que vele e que esteja velado consegue ser essencial reside no mistério. (BENJAMIN, 2009, p. 112-113)

De modo inabitual, caberia então ao crítico abordar a obra de modo oblíquo, importando-se não com a afirmação de respostas, mas, principalmente, em alimentar interrogações, manter a pergunta em aberto, pois o texto diz sempre mais do que se pode alcançar, pertence à essência mesma da beleza, ao mistério, ao “sem-expressão”, *das Ausdruckslose*, para utilizar a terminologia do próprio Benjamin, atividade de alquimista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUMGARTEN, A. G. *Reflexiones filosoficas acerca de la poesia*. Buenos Aires: Aguilar, 1964.
- _____. *Estética*. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.
- BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão*. Tradução, prefácio e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras, 1993.
- _____. A meia. In: _____. *Imagens do pensamento*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- _____. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.
- BORNEBUSCH, M. K. *Mistério evidente: a estrutura arquitetônica no romance 'Die Wahlverwandtschaften'*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo (USP), 2002.
- GAGNEBIN, J. M. *Walter Benjamin: os cacós da história*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. Do conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou verdade e beleza. In: *Kriterion*, vol. 46, nº 112. ISSN 0100-512X, 2005.
- GOETHE, J. W. von. *As Afinidades eletivas*. São Paulo: Nova Alexandria, 2008.
- _____. *Die Wahlverwandtschaften*. In: Goethe Ausgabe – <http://goethe.chadwyck.co.uk/>
- HÖRISCH, J. Der Mittler und die Wut des Verstehens. Schleiermachers frühromantische Anti-Hermeneutik. In: BEHLER, E.; HÖRISCH J. *Die Aktualität der Frühromantik*. München: Paderborn, 1987, p. 19-32.

- KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- LEACOCK, N. K. Character, Silence, and the Novel: Walter Benjamin on Goethe's Elective Affinities. *Narrative*. vol. 10, nº 3, p. 227-306, 2002.
- LEBRUN, G. *Kant e o fim da metafísica*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MARTINEZ, M. Empirische Vorderwelt und mythische Hinterwelt. Goethes Wahlverwandtschaften. In: _____. *Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*. Göttingen, 1996, p. 37-90.
- SCHLEGEL, F. *Philosophische Lehrjahre, 1796-1828*. Mit Einleitung und Kommentar herausgegeben von Ernst Behler. Achtzehnter Band. München: Paderborn, Wien, Zürich, 1963.
- _____. *Conversa sobre a poesia*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1994.
- _____. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Iluminuras, 1997.
- TANTILLO, A. O. *Goethe's Elective affinities and the critics*. NY: Camden House, 2001.

Goethe Ausgabe – <http://goethe.chadwyck.co.uk/>

Recebido em 03.05.2012

Aceito em 12.12.2012