

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Instituto de Estudos da Linguagem

**Reflexão absoluta como *medium* da crítica de arte:
um estudo da crítica filosófica do jovem Walter Benjamin.**

Wagner de Avila Quevedo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, sob orientação do Prof. Dr. Márcio Orlando Seligmann Silva e com financiamento FAPESP, para obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária na área de concentração de Teoria e Crítica Literárias.

Campinas, 2011.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

Q39r

Quevedo, Wagner de Avila.

Reflexão absoluta como medium da crítica de arte: um estudo da crítica filosófica do jovem Walter Benjamin / Wagner de Avila Quevedo. -- Campinas, SP : [s.n.], 2011.

Orientador : Márcio Orlando Seligmann-Silva.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Benjamin, Walter, 1892-1940. 2. Schlegel, Friedrich von, 1772-1829. 3. Crítica. 4. Teoria da reflexão. I. Seligmann-Silva, Márcio Orlando. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

oe/iel

Título em inglês: Absolute reflection as medium of art criticism: a study on Walter Benjamin's early philosophical critique.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Benjamin, Walter, 1892-1940; Schlegel, Friedrich von, 1772-1829; Criticism; Theory of reflection.

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Prof. Dr. Márcio Orlando Seligmann-Silva (orientador), Profa. Dra. Susana Kampff Lages e Prof. Dr. Markus Volker Lasch.

Data da defesa: 25/02/2011.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

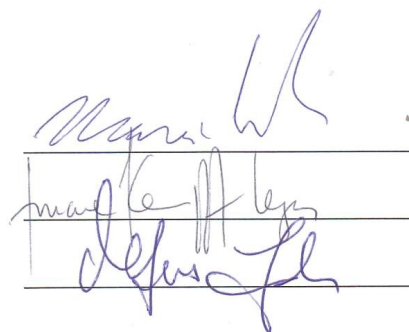
Márcio Orlando Seligmann-Silva

Susana Kampff Lages

Markus Volker Lasch

Miriam Viviana Garate

Marcus Vinicius Mazzari



IEL/UNICAMP
2011

RESUMO: O presente estudo pretende apresentar a formação do conceito de crítica filosófica na obra do jovem Walter Benjamin a partir da teoria da reflexão dos primeiros românticos alemães (F. Schlegel e Novalis). Se para os românticos a teoria da reflexão é, na leitura de Benjamin, fundamento e pressuposto essencial da crítica de arte, o conceito de crítica benjaminiano se distingue do romântico por meio da problematização da clássica divisão entre forma e conteúdo na arte, para cuja discussão Benjamin traz à baila a estética tardia de Goethe. Contudo, a crítica de Benjamin se aproxima da romântica na medida em que aquela teoria da reflexão realiza, como crítica, uma profunda superação dos problemas clássicos da filosofia alemã, teoria que Benjamin interpreta como *medium-de/da-reflexão* capaz de elevar a crítica ao mesmo potencial revolucionário vislumbrado pelo romantismo enquanto ruptura estética e filosófica no século XVIII.

ABSTRACT: The following study aims to focus on the concept of criticism in Walter Benjamin's early writings by bringing up the articulation of Friedrich Schlegel's and Novalis' philosophical theory of reflection as ground for romantic art criticism. In this sense, the present study intends to show how Benjamin's own criticism distinguishes itself from that of the romantic, for what he discusses the classical aesthetic problem "form-matter" on art and does it by attempting to grasp the relationship between romantic and Goethe's late aesthetic. Nevertheless, Benjamin's effort tries to understand how romantic theory of reflection fulfills a deep critique and overcoming of the german classical philosophical problems. This theory, teaches us Benjamin, is to be seen as a latin construct named "Reflexions-medium" or *medium* of reflection/reflection's *medium*, with which Walter Benjamin himself undertakes the same kind of strong criticism opened with Schlegel and Novalis in the late 18th century.

Para Neri e Dininha.

INTRODUÇÃO.....	13
I. PRESSUPOSTOS:	
Comentário e crítica: Benjamin, leitor de Hölderlin e Goethe.....	17
1. A juventude de Walter Benjamin e o círculo de Stefan George.....	19
Passagem 1: A transparência do eu ou a pobreza de experiência.....	59
2. O “comentário estético” e o nascimento da crítica em <i>Dois Poemas de Friedrich Hölderlin: Coragem de Poeta – Pusilanimidade</i>	67
Passagem 2: A preparação da crítica a partir de Hölderlin e Goethe.....	103
3. Mito, aparência e verdade n’ <i>As afinidades eletivas de Goethe</i>	117
II REFLEXÃO	
Crítica e fundamento como potenciação: Benjamin, leitor dos românticos.....	145
1. A teoria do medium-de-reflexão na <i>Dissertação</i> de 1919.....	147
2. A caminho do fundamento: a <i>Doutrina da ciência</i> de Fichte.....	165
3. O descaminho do fundamento: Friedrich Schlegel.....	185
III CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	217
BIBLIOGRAFIA.....	221

Abreviações:

I-VII: Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften* (ed. R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, 1972ss).

HG: Friedrich Hölderlin. *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bände* (ed. J. Schmidt, 1992-94).

KA: Friedrich Schlegel. *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe* (ed. E. Behler, 1958ss).

KrV: Immanuel Kant. *Kritik der reinen Vernunft* (ed. W. Weischedel, 1974).

KSF: Friedrich Schlegel. *Kritische Schriften und Fragmente* (ed. E. Behler, 1988).

KU: Immanuel Kant. *Kritik der Urteilskraft* (ed. W. Weischedel, 1983).

N: Novalis. *Schriften* (ed. R. Samuel, 1968ss).

SW: Johann Gottlieb Fichte. *Sämtliche Werke* (ed. I. H. Fichte, W. Gruyter, 1971, fotocópia da ed. Veit & Comp., 1845/46).

WB: Friedrich Schiller. *Werke und Briefe* (ed. Rolf-Peter Janz, 1992).

Introdução.

O presente trabalho pretende apresentar e desenvolver separadamente dois temas que aparecem articulados na tese de doutorado de Walter Benjamin, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* (1919): a teoria *romântica* da reflexão e a crítica de arte *benjaminiana*. Na tese, doravante *Dissertação*, o conceito de crítica romântico aparece como desdobramento de sua teoria da reflexão. Como o conceito de crítica de Benjamin, que é objeto deste trabalho, se afasta daquele dos românticos, foi necessário dar tratamentos distintos a ambos os conceitos centrais da tese. Na primeira parte procura-se apresentar a formação do conceito de crítica de Benjamin, na segunda, sua tese sobre a teoria da reflexão dos primeiros românticos como *medium-de-reflexão*.

A primeira parte apresenta alguns pressupostos biográficos e outros desenvolvimentos teóricos. Na esteira biográfica, optou-se por mostrar como o jovem Benjamin, inicialmente engajado no movimento estudantil de sua época, toma contato com os poemas de Stefan George e, por meio de seu círculo, com as odes tardias de Friedrich Hölderlin. Benjamin se afasta das ideias estéticas difundidas naquele meio e se aproxima, pela leitura de Hölderlin em ensaio próprio (1914), da elaboração de uma concepção própria de arte, que ele chama inicialmente de “comentário estético”. Os primeiros passos teóricos de *Dois poemas de Hölderlin*, título do texto, seguem sua *démarche* na tese de doutorado, especialmente no final de sua segunda parte, onde Benjamin procura mostrar a proximidade entre a teoria da reflexão romântica e a “proposição da sobriedade na arte” de Hölderlin. No capítulo final da *Dissertação*, ele procura colocar o problema de uma teoria da arte confrontando a concepção romântica de “Ideia da arte” com a concepção de “Ideal da arte” de Goethe. Só no ensaio *As afinidades eletivas de Goethe* (1922) esse confronto ganha contorno preciso e o problema da arte é tratado como crítica da bela *aparência*, de modo que em um ponto estratégico Benjamin retoma a “tese da sobriedade” de Hölderlin,

tematizando-a a partir do conceito poetológico de *cesura*: uma interrupção que faz sobressair na obra não um conteúdo, mas sua própria *exposição* ou representação. Assim, o conceito de beleza é posto em xeque *ex negativo* por um elemento proto-linguístico que Benjamin chama sem-expressão <*Ausdruckslose*>. Com base nesses dois elementos, a crítica no ensaio sobre Goethe – com isso a crítica do jovem Benjamin – se coloca como um conhecimento da obra em sua aparência ou fenômeno e a necessidade intrínseca debaixo desse tipo de aparecimento, vale dizer, *crítica* como conhecimento da arte enquanto fenômeno/aparência <*Schein/ Erscheinung*> auto-reconhecível na unidade entre, como se verá, véu <*Hülle*> e velado <*Verhüllte*>, e não *crítica* como desvelamento do aparente para revelação de um verdadeiro encoberto ou mesmo latente. Nesse sentido, a crítica de arte como exposição da ideia, segundo os românticos, sofre uma mudança de posição, ao mesmo tempo em que é afirmada sua possibilidade como crítica, negada por Goethe.

Na segunda parte, procura-se apresentar como Benjamin interpreta a teoria da reflexão dos românticos a partir de Fichte. Se Fichte buscava um fundamento para a filosofia no Eu, e precisava, por isso, colocar um limite para a reflexão, os românticos acentuam sua infinitude e deslocam o centro dessa infinitude para a obra de arte, numa espécie de fundamento sem fundamento dado na reciprocidade das formas desdobradas na reflexão como arte. Ora, esse problema toca o cerne da teoria da autoconsciência na filosofia que, inaugurada na modernidade por Descartes, se desdobra de Kant até o idealismo alemão, culminando em Hegel. Nesse sentido, os dois últimos capítulos deste trabalho procuram apresentar o modo como esses problemas são articulados por Fichte e recebidos por Schlegel, sugerindo que a teoria da reflexão ou teoria do *medium-de-reflexão*, tal como interpreta Benjamin, pode ser compreendida como uma superação positiva das aporias levantadas por Fichte e, segundo os românticos, insolúveis em seu conceito de Eu. Com isso se toca o problema da crítica romântica como uma crítica radical da teoria da autoconsciência, podendo-se encontrar nela não só o prenúncio de uma autoafirmação crítica, mas alguns entrelaçamentos com a ruptura crítica de Benjamin.

No decorrer da pesquisa outras questões se colocaram. Percebe-se que, a despeito

do caráter inovador da tese de Benjamin, seus resultados não lograram ser consequentemente incorporados à pesquisa sobre o idealismo alemão e mesmo sobre o romantismo, do mesmo modo como a fortuna crítica sobre Benjamin só recentemente procura lidar com o resultado positivo da primeira parte de sua tese. De outra forma, o seu conceito de crítica já aparece discutido longamente por uma quantidade significativa de intérpretes competentes, os quais foram consultados para a redação da primeira parte deste trabalho. No que tange à possibilidade de incorporar as contribuições de Walter Benjamin à crítica da filosofia alemã clássica, o presente trabalho chega a uma conclusão provisória: certamente não fora intenção de Benjamin explorar sistematicamente esse potencial crítico do *medium-de-reflexão*, mas se posicionar ao longo de seu trabalho diante da “questão da crítica”, e por isso também não é de impressionar que seus leitores tenham se debruçado mais sobre tal tema. No entanto, é o que se pode afirmar com certo cuidado, caso a pesquisa sobre o idealismo alemão e sobre o romantismo possam enfrentar de forma consequente os pressupostos articulados por Benjamin em seu texto de juventude, muito haverá para se ganhar no esclarecimento de questões como a da recepção de Kant e de Fichte pelos românticos, a da relação possível entre os românticos e Hölderlin e as possibilidades revolucionárias desses anos espirituais da década de 1790-1800 para a antecipação de diversos desdobramentos críticos de um projeto iluminista de modernidade, não só como autorreferência discursiva (para falar com Jürgen Habermas), mas como autocritica que consome todas as formas tradicionais com as quais ela procura fundar suas bases.

Se, por fim, chamo este trabalho de *Reflexão absoluta como medium da crítica de arte* é porque me refiro especialmente à *Dissertação* de Benjamin. O subtítulo, entretanto, deixa entrever que se interpõe uma tarefa entre reflexão e crítica. Se dessa tarefa ficar clara a possibilidade de que ambos os conceitos articulam uma compreensão da filosofia de Walter Benjamin como uma resposta a problemas filosóficos da tradição que o precede – ainda que, ou precisamente, como ruptura – então este texto terá chegado a um ponto de pesquisa preliminar sobre o problema.

Agradeço o acolhimento deste projeto no IEL-UNICAMP ao Prof. Dr. Márcio Seligmann-Silva, especialista no assunto, à Prof^{ta} Dr^a Jeanne-Marie Gagnebin, também do

IEL-UNICAMP, por suas sugestões de (des)caminhos para compreender Walter Benjamin, ao Prof. Dr. Winfried Menninghaus, da Universidade Livre de Berlim, por ter me recebido como *Gaststudent* para um período de pesquisa naquela universidade, à FAPESP pela bolsa de estudos e ao DAAD pelo curso de alemão em Berlim. À Profª Drª Susana Kampff Lages (UFF/RJ) e ao Prof. Dr. Markus Volker Lasch (UNIFESP) pelas críticas generosas e pelas questões prospectivas a respeito de deficiências atuais e ulteriores desdobramentos dos temas.

Não posso me furtar de, passando para o campo pessoal, agradecer imensamente ao Prof. Dr. Joãozinho Beckenkamp (UFMG), que me introduziu há alguns anos, então em Pelotas/RS, nos caminhos da filosofia alemã, me apresentou Walter Benjamin e sempre ouviu pacientemente minhas dúvidas. Sem seu incentivo, não teria me disposto a apostar neste trabalho. Agradeço-lhe também o envio de alguns poemas de Hölderlin, cuja tradução eu tomei a liberdade de alterar quando julguei o caso – liberdade ora desconhecida do leitor que terá de confiar-me e poderá comparar os originais aqui reproduzidos, porque aquelas traduções, segundo Prof. Beckenkamp “despretensiosas”, não foram publicadas. Portanto, fica registrado que as falhas deste texto são de minha inteira responsabilidade, como naturalmente há de ser – mas o que eventualmente nele houver de bom, devo ao referido professor.

Aos necessários e queridos: Aritana e Bocão, Augusto, Dani, Pati, Rafa e Cíntia, Ju e Lu, Carol, Otávio, Paula, Liosha, mais a Luciana, minha irmã, que compartilharam, uns no começo, outros no meio, outros tantos no final, alguns (ai deles!) o tempo todo, muitas de minhas dúvidas – a eles registro nestas linhas o meu desejo de mais (re)encontros oportunos. É estranho e feliz pensar que sua ausência, neste trabalho solitário, é uma profunda presença. À Maria Helena, à Lê, além da Sônia e da Nara, cujo *Witz* me é fundamental.

São Paulo, março de 2011.

I

PRESSUPOSTOS

Comentário e crítica: Benjamin, leitor de Hölderlin e Goethe.

1.

A juventude de Walter Benjamin e o círculo de Stefan George.

Não se pode desconsiderar que, ao lado das especulações cabalísticas de Gershom Scholem, a edição das odes tardias de Friedrich Hölderlin desencavadas em Homburg e Stuttgart por Norbert von Hellingrath, o suicídio de Fritz Heinle e a influência crescente do círculo de Stefan George nos meios “espirituais” alemães da década de 1910 foram três eventos profundamente marcantes na vida do jovem Walter Benjamin. Eles ocorreram paralelamente a seu engajamento político no movimento estudantil alemão, do qual se desliga justamente à época da redação do ensaio sobre Hölderlin (1914). O recorte dessa passagem de juventude pode ser feito em nível biográfico e filosófico ou talvez, como as fronteiras entre ambos não sejam tão precisas, filosófico-biográfico. Caso o peso possa ser colocado mais na *vita*, então no que segue as incursões sobre S. George servem para, em contrapartida, introduzir temas que repousam no outro prato da balança e às vezes até mesmo o sobrecarregam; no caso contrário, a leitura de Hölderlin poderá partir do ponto de equilíbrio, mas a sobrecarga fará seu prato descer visivelmente graças às primeiras medições de um recém-nascido: o conceito benjaminiano de crítica.

A *obra* de George não será, contudo, objeto da exposição. Seus elementos serão articulados *ex negativo* para a compreensão de alguns dos problemas que ocuparam o jovem Benjamin. Tampouco se trata de uma abordagem histórica da relação de Benjamin com George, pois de outra forma os documentos aqui mencionados (datados de 1928, 1930 e 1933) não poderiam ser retrospectivos, mas ancorados na correspondência de Benjamin. Como a dimensão teórica se estabelece a partir deles, creio que ao leitor será fácil reconhecer os limites da presente leitura – mas também, tendo-os como limites, poderá vislumbrar, além, os elementos não inteiramente abordados para os quais ela aponta.

Walter Benjamin esteve primeiramente ligado ao reformista Gustav Wyneken, de quem fora aluno na escola especial Haubinda em Thüringen, entre 1905 e 1907, e o acompanhara não sem reservas em suas articulações políticas até o rompimento definitivo em 1915. Wyneken funda em 1906 juntamente com outros “pedagogos rebeldes” a Comunidade Escolar Livre de Wickersdorf, que *grosso modo* funcionaria como uma espécie de internato sobre as bases de um projeto de educação ideal, visando ao resgate de uma cultura do corpo que envolveria uma educação artística e também erótica¹. O projeto fracassa, Wyneken é afastado pelas autoridades de Wickersdorf, mas continua a exercer sua influência em 1910 como presidente da *Liga das comunidades escolares livres* – tendo sido um dos protagonistas do *Primeiro encontro de jovens alemães livres*, em outubro de 1913 no monte Meißner, perto de Kassel, do qual Benjamin provavelmente participou – e depois como influente articulador e colaborador de Georg Barbizon, editor do jornal estudantil *Der Anfang* (1913), onde Benjamin publica alguns panfletos². O movimento estudantil <*Jugendbewegung*> era dominado majoritariamente por uma ideologia nacionalista, em alguns casos antissemita, cujas diretrizes sobreviveriam à primeira guerra e associar-se-iam às bases do nazismo. Nesse contexto, a escola de Wyneken constituía uma ala dissidente, tendo atraído especialmente a adesão de jovens judeus que receberam seu conceito de *Jugendkultur* como palavra de ordem contra a educação escolar guilhermina e também contra valores familiares da sociedade burguesa. Wyneken, no entanto, assumiria a postura nacionalista e, em 1933, também antissemita³. Mas àquela época, com a *cultura da juventude* (título de um livro seu) ele faz propagar na Alemanha uma concepção de “jovem” que, para a geração de burgueses esclarecidos na qual cresceu Walter Benjamin, como nota Alexander Honold, se desprende da “mera descrição de uma fase biológica da vida” para se

¹Cf. apresentação-manifesto da *Comunidade escolar livre*, divulgada por ocasião do encontro em Kassel: “não se trata meramente de apropriação de conteúdo passível de aprendizagem mediante o entendimento; a formação da percepção artística, o desenvolvimento para a beleza e força do corpo não são menos importantes” in: II 829, “Anmerkungen der Herausgeber”.

² Alguns dos quais traduzidos por Marcus Mazzari, cf. W. Benjamin, *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, São Paulo, Ed. 34, 2002.

³Cf. II 836, “Anmerkungen der Herausgeber”.

transformar em uma “*parole* de renovação cultural” ou ainda, conforme às intenções de Wyneken, em um “valor estético e social em seu próprio direito”⁴, mas que, embora inicialmente minoritária, e por isso menos permeável às ideologias vigentes, tampouco passou imune ao fascismo.

Se o jornal de Wyneken era minoria de um movimento, pode-se dizer que Benjamin encontrou sua posição à margem da margem, visto que conservou certa distância em relação ao “mestre” e seus seguidores. Inicialmente engajado em uma “apresentação” da *Comunidade escolar livre*, publicada em 1911 sob o pseudônimo Ardor num órgão precursor do *Anfang*, Benjamin faz referência ao ideal de educação da escola de Wickersdorf ao mencionar a “relação de atenção recíproca entre docentes e alunos” (VII 9) almejada pelo princípio da “coeducação” em escola mista, onde ganha peso o papel não só da emancipação feminina, mas o de uma educação comum a ambos os sexos. Em termos gerais, do ponto de vista da teoria de Wyneken, a definição dos marcos pedagógicos de Wickersdorf deveria partir do pressuposto de que “a elevada meta de uma coeducação, tal como consta do programa da Comunidade Escolar Livre, reivindica em primeiro lugar três coisas: alunos saudáveis física e espiritualmente, professores influentes e entre ambos franqueza sem reserva” (VII 13). Ainda que esse “informativo” não transparecesse qualquer reserva política de Benjamin⁵, ela começa a se constituir por meio de suspeitas, p. ex.,

⁴ A. Honold, *Der Leser Walter Benjamin: Bruchstücke einer deutschen Literaturgeschichte*, p. 58.

⁵ Pode-se ler na passagem uma certa reserva teórica, quando Benjamin atribui ao programa da escola um dominante “pensamento filosófico e metafísico”, em que a geração jovem aparece como inimigo a ser enfrentado, educado <erzogen> pela humanidade em seu desenvolvimento. Benjamin se refere nas mesmas linhas ao “espírito objetivo”, na esteira de Hegel, onde a educação teria por função fazer a humanidade se apropriar das exteriorizações espirituais (língua, moral, direito, ciência, arte e religião) para, uma vez que o espírito tenha chegado a sua emancipação, fazer do mundo seu objeto e com isso assumir ao mesmo tempo a “tarefa do indivíduo” por meio de uma espécie de consciência religiosa: “apenas essa consciência pode afinal servir como resposta cabal à questão sobre o objetivo e a necessidade de um ensino cuja meta absoluta e suprema não seja a de armar os jovens para a luta pela existência” (VII 10). Todavia essas premissas não se deixam colocar sem saber se a juventude estaria em condições de assumir a tarefa “histórica” do espírito, ainda que a disposição para os ideais possa ser evocada como prerrogativa dos “anos de aprendizagem”. Nesse ponto, Benjamin abandona a questão. Mais tarde, em carta a Ernst Schoen, do verão de 1914, ele pede ao amigo para ler o escrito de Wyneken *Schule und Jugendkultur* (1914) e considerar se na expressão “espírito objetivo” não se esconderia ainda outra coisa além de obscuridade na fundamentação” (II 885, apud “Anmerkungen der Herausgeber”).

quando critica a formação oferecida na escola Kaiser-Friedrich-Schule de Berlim, que frequentara desde 1902. Em um “epílogo” à apresentação de Wickersdorf, supostamente publicado um ano mais tarde em um *Bierzeitung* (panfleto do estudantado ginásial da escola berlinense), a crítica ganha forma leve e satírica, não sem tentar “erguer o véu do que se encontra debaixo de chiste, sátira e ironia” e falar sobre aquilo que “o *Bierzeitung* combate despreocupado e apenas em seus sintomas ocasionais” (cf. VII 13). Como se tratasse de um discurso a ser proferido no jantar de despedida do ginásio, por ocasião de seus exames finais ou *Abitur*, Benjamin e os supostos redatores se dirigem aos professores com agradecimentos sem reservas pelo “trabalho pesado” em demonstrar a importância de “saber, saber, saber”, além de ensinar a trabalhar e obedecer, quando os representados gostariam de afirmar que “para o jovem não haveria nenhuma questão mais importante do que a da finalidade de seu trabalho” (VII 14), algo sobre o que a escola deixara a desejar. No lugar de deveres <*Pflichten*> sérios, apenas tarefas <*Aufgaben*> ou “deveres de casa” acompanhados de um sentimento de despropósito, que Benjamin manifesta com a seguinte afirmação: “uma vez que nosso trabalho não via nenhuma finalidade diante de si, a escola não nos forneceu nenhum ideal”, nenhum “direito”, ainda que fosse “a consciência de que devemos levar nós mesmos nosso trabalho a sério” (VII 14). Essa expectativa oriunda de seu engajamento estudantil logo teve de se confrontar com aqueles ideais que revelaram as tendências maiores do movimento, como testemunha a experiência frustrante de Kassel: “aconteceu o seguinte na assembleia [...]. Um orador terminou: '... salve a liberdade e a nacionalidade alemã!' Uma voz: 'e a juventude!' Contrariado, emenda o orador: 'e a juventude!'" (*A juventude calou*, 1913, II 66). Não só o nacionalismo, mas também o latente antissemitismo aflorou durante o encontro no monte Meißner quando, na condecoração das atividades esportivas, a menção a um jovem de nome ídiche Isaacsohn provocara riso em alguns dos participantes. Se a juventude se reunira para protestar contra as festividades do Império por ocasião do centenário da Batalha de Leipzig e a queda de Bonaparte, por outro lado calava-se diante do chauvinismo dominante, como segue o testemunho de Benjamin:

“Prof. Dr. Keil clamou: 'ergam as armas!' Dois homens se precipitaram em favor

da juventude. Wyneken e Luserke. [...] Wyneken prometeu aos seus colocar-se como um muro à frente da juventude caso se queira violá-la, como em um comício eleitoral. (...) A juventude calou. Se ela clamou 'salve' <Heil>, fora tanto diante do discurso do chauvinista Keil como das palavras de Wyneken” (II 67).

A experiência deixou suficientemente claro que os ideais da juventude contra os valores da escola e da sociedade burguesa não estavam em jogo, o que mais tarde confirmar-se-ia mediante a crescente mobilização das forças jovens para a guerra. No entanto, o interesse de Benjamin pelo movimento estudantil não cessaria com essas descobertas, tendo mesmo progredido em sentido político até seu ápice, em 1914, quando assume a presidência do Estudantado Livre de Berlim. Ao lado da colaboração no *Anfang*, Benjamin se empenhara um ano antes na criação de uma sede para o movimento, mais precisamente uma sala de reuniões alugada em Tiergarten, onde teriam lugar não só assuntos políticos, mas conversas e leituras de poesia⁶. Segundo o testemunho de Scholem, fora no âmbito das reuniões do fórum de Tiergarten que surgiriam desavenças entre Barbizon e o grupo de Fritz Heinle, sobretudo a respeito de modificações nas diretrizes do *Anfang*⁷. Benjamin interveio como presidente, mas desde o início ao lado de Heinle e contra Barbizon que, sob influência de Wyneken, mantinha o teor nacionalista da revista. Diversas cartas foram trocadas entre Benjamin e Barbizon até o ápice da divisão política dentro do movimento, quando Benjamin declina publicamente da colaboração no *Anfang* em carta aberta a Wyneken⁸. A partir daí, sua percepção de Wyneken se tornaria cada vez mais desconfiada até um ponto em que do “mestre”, que Benjamin havia defendido mesmo diante da possibilidade de ser cooptado pelo movimento sionista, com o qual tivera contato pela primeira vez nas férias de verão de 1912, em Stolpmünde (Polônia), na pessoa de Kurt Tuchler⁹; do pedagogo Wyneken, que publica em 1915 *A guerra e a juventude*, despede-se seu declaradamente “fiel” Benjamin – fiel “porque não poderia dirigir uma palavra sequer àquele que escreveu tais linhas sobre a guerra e a juventude”: a teoria, segue Benjamin na

⁶ Cf. A. Honold, *Der Leser Walter Benjamin*, p. 59s.

⁷ Apud “Anmerkungen der Herausgeber”, in: VII 536-7.

⁸ Cf. *Carta aberta ao Sr. Dr. Gustav Wyneken*, de 11 de abril de 1914, in: VII 543-8.

⁹ Cf. “Anmerkungen der Herausgeber”, in: II 836-8.

derradeira carta ao professor, “o cegou [...]. Ao Estado que tudo lhe tomou o senhor sacrificou por fim os jovens. Mas a juventude pertence apenas aos espectadores que a amam e, nela, a *ideia* acima de tudo. Ela escapou de suas mãos falsas e continuará a sofrer anônima. Viver com ela é o legado que eu lhe arranco”¹⁰.

I

O anonimato é talvez uma *chance* para abrir o próprio caminho em meio ao depauperamento da experiência contemporânea que se avizinha à burocratização do espírito, onde a submissão institucional de um projeto de trabalho com vistas ao estudo de problemas filosóficos, em tempos nada filosóficos, jamais acontece sem o grande risco de incompreensão – fato que seria crucial para a retirada da *Habilitationsschrift* em Frankfurt. Talvez por isso Benjamin *a* tenha aproveitado em sua mais radical possibilidade, na medida em que, sem se dar nome e tampouco à “ideia”, pôde articular sua filosofia no limiar entre a terminologia filosófica tradicional e os elementos da cultura cotidiana, criando antes uma “fisionomia do pensamento”¹¹ do que uma súpula de conceitos – talvez o mesmo tipo de liberdade que atribuirá mais tarde aos “construtores” que, como Descartes, Einstein ou Klee, fizeram *tabula rasa* da tradição que os precedera para “começar do novo; dar-se com pouco para viver; construir da escassez” de uma nova barbárie na qual mergulhou a humanidade com a emergente “pobreza de experiência” (II 215). Em escala menor pode ser lida a relação com Wyneken e o movimento político do estudantado, mas o curioso é que ela mostra que para o *crítico* Walter Benjamin a premissa biográfica tenha sido desde logo afirmar-se para poder afirmar, como dirá em alusão a Max Kommerell: “não se pode esquecer que a crítica deve afirmar-se incondicionalmente para sustentar algo” (III 259). Ainda na despedida de Wyneken e do estudantado não se encontram os maiores “abandonos” teóricos para o “começo do zero”, pois mesmo que remanesça como ruptura memorável, não traria elementos criticáveis no sentido que veremos construir-se como o “benjaminiano”. O início, mas apenas o início, de um caminho teórico próprio talvez possa

¹⁰ Carta a Gustav Wyneken de 9.3.1915, in: “Anmerkungen der Herausgeber”, II 885-6.

¹¹ Cf. W. Menninghaus, *Schwellenkunde, Walter Benjamins Passage des Mythos*, p. 7.

ser avaliado a partir da recusa das ideias de um outro grande mestre dos jovens alemães, cuja influência iria para além do estudantado – e cuja compreensão trouxe clareza sobre alguns temas de sua crítica, especialmente porque, com a entrada em cena de Stefan George (é dele que se fala), Benjamin teve necessariamente de ler um dos autores que mais criticou em bases teóricas: Wilhelm Dilthey.

Ao contrário de muitos jovens contemporâneos seus, em nenhum momento Benjamin teve contato pessoal com Stefan George. A difusão de seus poemas em meio ao estudantado, contudo, foi significativa: sua leitura permitiu a Benjamin perceber um dos momentos especialmente relevantes do movimento jovem e que acabaria se tornando cavalo de batalha em outros contextos políticos: o da “estetização da vida”. Ao recordar-se do “fórum” de Tiergarten, e mesmo da decadente Alemanha guilhermina na qual ele se constituiu, Benjamin dirá na *Crônica Berlimense* (1932) que dele restaria somente a memória topográfica da “mais estrita expressão figurada para o lugar histórico que ocupou essa última elite real da Berlim burguesa” (VI 478). E mais:

“contudo – ou precisamente por isso mesmo – é certo que em nenhuma época posterior a cidade de Berlim penetrou de forma tão poderosa em minha existência quanto naquela em que nós acreditávamos poder deixá-la intocável para apenas melhorar suas escolas, quebrar a falta de humanidade dos pais com seus filhos, dar às palavras de Hölderlin ou George seu lugar na cidade. Foi uma tentativa exterior e heroica de mudar a atitude das pessoas sem atacar suas relações” (VI 478).

A figura de George não só se destaca do pano de fundo do engajamento de Benjamin, como reflete um expediente poético *fin de siècle* que buscava construir uma vida sobre as bases de uma poesia que, precisamente por não ter intenção de mudar a atitude das pessoas em sociedade, compartilhava do heroísmo estudantil de não “atacar” as relações concretas – além de que o fenômeno da “estetização” (do corpo e da vida) se colocava em uma esfera de análise que demandava a elaboração de uma concepção própria de arte, o que não era

necessário para perceber as incoerências de um Wyneken. Para tal demanda, a ocupação de Benjamin com a poesia de Hölderlin seria um primeiro ensejo de resposta. Já em termos inteiramente práticos, a postura frente ao estudantado é a de um distanciamento desconfiado, mas falta-lhe a força para torná-la capaz de alterar o atrofiamiento espiritual da sociedade. Essa é a força da *crítica*. No caso de George, embora ele próprio se recusasse a ver em sua poesia uma dimensão política, é curioso observar que seus poemas eram os preferidos do estudantado em sentido eminentemente político, como observa Benjamin em 1928: “se a prerrogativa e a felicidade inefável da juventude é legitimar-se e, lutando e amando, poder recorrer a versos, então devemos isso ao fato de que o experimentamos nos três livros de George, cujo coração é 'O ano da alma'” (II 623). Benjamin assumiu, desde o início, uma postura política perceptível na demarcação de território dentro do fórum: “a divisão dos espaços entre os dois grupos [i. é, o de Benjamin e o dos estudantes engajados no trabalho social¹²] era bem marcada e em todo caso para mim só o grupo do fórum tinha relevância” (VI 476). Dentro do fórum, Benjamin reconheceria a relevância e influência considerável da poesia de George, com a ressalva de que ela se limitaria apenas à fase de sua produção da virada do século. Nesse sentido compreende-se a advertência de Julia Cohn (uma das amantes de Benjamin¹³) ao ler a resenha *Retrospectiva sobre Stefan George* (1933)¹⁴: “caso insinues se tratar de Heinle e o começo da guerra, como concluo ao fim, então me lembro de uma ocasião inesquecível em que Heinle declamou versos de *Estrela da aliança* diante do estudantado”¹⁵. A referência explícita a Fritz Heinle e ao livro de George já viera, no entanto, em *Sobre Stefan George* (1928), publicado na revista *Literarische Welt*:

¹² Ver A. Honold, *Der Leser Walter Benjamin*, p. 60.

¹³ Embora não se deva buscar na dedicatória do *Wahlverwandschaften-Essay* a J. Cohen (I 123) alguma chave interpretativa para o ensaio, B. Linder lembra que a redação espontânea do texto sempre foi associada ao fim do casamento de Benjamin com Dora Pollak em 1921 e que, de fato, houve uma constelação curiosamente semelhante ao romance de Goethe no rompimento dessa relação, uma vez que tanto Benjamin quando Dora se apaixonaram por pessoas que conheciam antes do casamento: Benjamin por Julia Cohn. Cf. B. Lindner, “Goethes Wahlverwandschaften. Goethe im Gesamtwerk” (in: *Benjamin-Handbuch*), p. 472.

¹⁴ Cf. *Rückblick auf Stefan George*, 1933, (III 392-99).

¹⁵ Carta de Julia Cohn a Benjamin, apud. A. Deuber-Mankowsky, *Der frühe Walter Benjamin und Hermann Cohen: Jüdische Werte, Kritische Philosophie, vergängliche Erfahrung*, p. 209.

“no começo de 1914 surgiu no horizonte a 'Estrela da aliança', anunciando a calamidade, e poucos meses depois veio a guerra. Antes que os primeiros cem tombassem, ela acertou em cheio entre nós. Meu amigo morreu. Não na batalha. Ele floresceu no campo da honra, onde não se tomba” (II 623).

J. Cohn se refere, entretanto, à passagem da retrospectiva de Benjamin em que ele diz da poesia de George que ela teria lugar “em um bando de jovens quase irreconhecível, sem defensor, diante do tribunal da história”, com testemunhas não da poesia “que subiu em cátedras em nome de seu mestre” (III 398), mas dos versos que foram para a juventude uma canção de consolo em tempos de aflição. A melhor parte das testemunhas, segue Benjamin, já poderá “exercer seu testemunho diante do tribunal da história, porque está morta” (III 398). Benjamin se refere acima aos versos de *A canção do anão e Rapto*¹⁶ (II 623 e III 398).

¹⁶ Trata-se de dois poemas que constam respectivamente dos *Livros das sagas e canções* (1895) e de *O ano da alma* (1897), portanto, ainda da “juventude” de George, cuja coletânea pode ser encontrada na tradução de Eduardo C. Valadares, cf. S. George, *Crepúsculo*, Iluminuras, São Paulo, 2000. A. Deuber-Mankowsky sugere que a preferência de Benjamin por esses poemas deve ser entendida a partir de sua distância da “ciência sacerdotal da poesia” de *O sétimo anel* e *Estrela da aliança*. Além de estar supostamente apaixonado na ocasião pela jovem Ida Koblenz, George teria sido particularmente feliz na composição ao deixar o “status do poema” transparecer no próprio poema: “em ambos é refletida a diferença entre o desejo formulado no poema, a imagem desenhada com palavras e rimas e a volatilidade a eles inerente” (cf. A. Deuber-Mankowsky, *Der frühe Walter Benjamin und Hermann Cohen*, p. 211). Além de aspectos formais ora transparentes, também a figura do amor ganha relevância na composição, suprimida na fase nacionalista tardia de George, que Adorno descreveria como “repressão do impulso para o outro” (cf. A. Deuber-Mankowsky, *Idem*) – tendência latente confirmada se considerarmos o que diz o biógrafo de George a respeito de seu primeiro encontro com Hofmannsthal em 1891, talvez o maior poeta austriaco do período e uma das fortes paixões de George: “ali estava, pensou George, uma alma gêmea, um poeta amigo que certamente compreendia o que o movia, que devia sentir o que ele sentia, pensar o que ele pensava” (R. Norton, *Secret Germany: Stefan George and his circle*, p. 98). A recusa de Hofmannsthal ao assédio de George dá a medida de seu desconhecimento do outro. Deuber-Mankowsky segue, a esse respeito, considerando que a incapacidade de George para a experiência da alteridade é acompanhada por uma completa falta de conexão com o tempo presente, essencial para aquela: “Adorno fala na esteira de Benjamin quando põe o amor em contato com a capacidade de se entregar à transitoriedade do próprio momento” (A. Deuber-Mankowsky, *Op. cit.*, p. 211). Talvez fosse interessante questionar em que medida a repressão do impulso de George, ao lado da crescente sublimação de sua homossexualidade, não ocorrera ao custo de sua própria poética, visto que, salvo o insucesso geral, é de consideração entre os críticos que ele mobilizara algumas inovações formais na poesia de língua alemã – ninguém menos que George Simmel escreverá em 1898 um ensaio bastante favorável a S. George (Cf. Norton, *Secret Germany*, p. 214ss; Anatol Rosenfeld também menciona *en passant* a importância artística de George, cf. A. Rosenfeld, *História da literatura e do teatro alemães*, p. 121-2.). Já que ele não fora capaz, no entanto, de levar a cabo suas potencialidades, ainda assim vem de seu crítico Walter Benjamin o reconhecimento de suas forças salvadoras reprimidas que, como sugere Deuber-Mankowsky, à parte todo o resto, nos poemas de *O ano da alma* representariam o amor como “o estar fora de si do poeta” em analogia à experiência de um não violento “ser-estranho-a-si-mesmo” (A. Deuber-Mankowsky, *Op. cit.*, 212).

Sua retrospectiva, mesmo em relação a essa “boa” influência, não é, porém, misericordiosa, e reforça sua crítica à estetização da vida promovida pelo recurso ao símbolo do sacrifício na esteira da doutrina cristã, cuja consequência prática fora a experiência das trincheiras: “a geração para a qual os mais puros e perfeitos poemas de George ofereceram um asilo, estava predestinada à morte” (III 399).

Nesse ponto é importante trazer à baila alguns elementos da estética de George para introduzir a crítica de arte de Benjamin que se prepara no ensaio sobre Hölderlin como “comentário estético” (II 105). Os olhares retrospectivos para George são importantes também porque eles servem para “concatenar as experiências de sua geração em uma perspectiva histórico-filosófica”¹⁷, para a qual o ensejo fora o pedido do *Literarische Welt* em 1928. Na retrospectiva de Benjamin, a “crítica negativa” volta-se sobretudo para três livros do poeta: *Maximin, in memoriam* (1907), *O sétimo anel* (1907) e *Três canções: Aos mortos, O poeta em tempos de caos, A um jovem líder na primeira guerra mundial* (1921), além do já mencionado na carta de Julia Cohn, *A estrela da aliança*. Para compreender um pouco do desenvolvimento da poesia de George, é importante lembrar que no final da década de 1880 ele se via como um epígono de Baudelaire, de Mallarmé e dos demais simbolistas franceses, tendo introduzido na Alemanha o movimento *l’art pour l’art* que, se na França tomara um curso boêmio, na margem ocidental (George era de Bingen am Rhein) e do outro lado do Reno moldou-se em uma espécie de “aristocracia espiritual”. Elementos da biografia de George teriam supostamente concorrido para a transposição e assimilação do simbolismo: sentindo-se “exilado em seu deprimente país” e com o propósito de emigrar para a França por volta de 1893, George se dirige ao amigo Albert Saint-Paul com o fim de obter um parecer abalizado sobre sua produção. O amigo responde com uma tal sinceridade que é interpretada por George como incapacidade de compor poemas acabados no idioma de seus mestres¹⁸. Talvez porque “fundamentalmente mal compreendesse sua própria poesia”¹⁹, George se mostrava suficientemente seguro de si e de sua arte a ponto de ser incapaz de acatar a sugestão de amadurecer seu conhecimento do francês, estabelecendo

¹⁷A. Deuber-Mankowsky, *Der frühe Walter Benjamin*, p. 170.

¹⁸R. Norton, *Secret Germany*, p. 145.

¹⁹R. Norton, *Secret Germany*, p. 148.

para si que não haveria saída senão voltar-se para a Alemanha e para a língua alemã. Sua estratégia foi então a de negar as influências francesas, tentando instituir a própria originalidade²⁰. Para isso, ele se serviu de um repertório muito comum aos que precisam de um argumento que convença pela exaustão ante a iminente incoerência de seus empreendimentos: em particular, o bombardeio com elementos decorativos nas suas edições de luxo em uma época que assiste ao desenvolvimento de uma indústria de impressão com altas tiragens a baixo custo. R. Norton conta sobre isso uma anedota. George teria enviado a Mallarmé um volume de *O ano da alma*, cuja edição trazia, entre outros atrativos, iniciais vermelhas e azuis respectivamente no início de cada estrofe e verso: “Mallarmé elogiou a alternância de vermelho e azul e viu um significado mais profundo nela”²¹, afirma George em 1898. Como insinua Norton, salvo o fato de não haver menção de Mallarmé nesse sentido, seria em todo caso crível que, a despeito de sua carta bem educada agradecendo o volume, o francês que não sabia alemão pudesse tirar algum sentido apenas do esquema de cores.

Nesse espírito, George funda em 1892 a revista *Blätter für die Kunst*²², que aparecerá até 1919 como o órgão marcante de sua atividade de escritor, no qual a estratégia de criar um mundo seu e dos “seus” iniciados, como resulta da leitura da biografia de R. Norton, alcançaria diversos níveis de articulação. Politicamente, George não se diferencia muito de Wyneken, salvo pelo fato de parecer ser bem mais ambicioso e sagaz. Na revista, publicaria não só trabalhos seus como, sobretudo, poemas de autores emergentes, cujo papel nos primeiros anos seria vital para que ela pudesse emplacar. Entre os colaboradores mais conhecidos aparecem nomes como Hugo von Hofmannsthal, Ludwig Klages e Friedrich Gundolf, à época um relevante germanista e mais tarde conhecido no cenário acadêmico por suas leituras canonizantes de Goethe e Kleist²³. Até os primeiros anos do

²⁰ R. Norton, *Secret Germany*, p. 144-8.

²¹ R. Norton, *Secret Germany*, p. 202.

²² Data de antes da revista o polêmico *Algabal* (1892), um livro de poemas no qual George restitui a figura do devasso imperador romano Heliogábalo (203-222) que, jovem, assume o poder e é assassinado aos 18 anos por opositores indignados com sua enorme licença sexual.

²³ O livro de Gundolf sobre Goethe (1916) – cuja dura crítica de Benjamin na segunda parte de seu ensaio sobre *As afinidades eletivas* (I 155-171) não pode de forma alguma, como bem observou B. Lindner, ser considerada como um acerto de contas com George (cf. B. Lindner, “Goethes Wahlverwandschaften. Goethe

século, a estratégia de George tinha sido promissora em relação ao culto que se formou em torno de sua figura²⁴, mas negativa do ponto de vista do curso que tomou sua produção. Poucos dentre os próximos de George teriam desenvolvido suas habilidades literárias na esteira de inovações poéticas, sendo entre esses o mais importante, salvo engano, o próprio Hofmannsthal. O jovem poeta vienense impressionara George com seus poemas e pequenos ensaios, além de seu não pouco conhecimento da literatura francesa e, sobretudo, por “sua juventude, sua figura esbelta e atlética, seus olhos profundos e seu comportamento assombrosamente tímido”²⁵. Hofmannsthal não chegou a integrar o “círculo” e sua relação com George marcou-se por uma atenção vigilante diante de suas investidas, das quais soube bem manter-se protegido – inclusive contra a apropriação de sua poesia pelo círculo. A subsequente perseguição apaixonada de George provocou compreensível receio no jovem de dezessete anos, não tanto em vista de insinuações amorosas como de ameaças ciumentas em impacientes missivas trocadas entre os dois durante a estada de George em Viena, na virada de 1891 para 1892. A insistência foi tanta que levou o pai de Hofmannsthal a intervir, pedindo ao poeta que não importunasse mais o filho²⁶. George deixa Viena e vai para Munique, mas seguiria insistindo para retomar o contato que, fora um encontro casual em Berlim alguns anos mais tarde, seria mantido apenas por escrito até o rompimento

im Gesamtwerk”, in: *Benjamin-Handbuch*, p. 479) – seria um dos primeiros a trazer na capa, envolto no nome da revista *Blätter für die Kunst*, o signo da suástica (cf. R. Norton, *Secret Germany*, p. 387). O uso da suástica como símbolo da revista remonta a meados da década de 1890, quando um de seus mais radicais colaboradores, Alfred Schuler, pensou em assinar seus textos com o signo da “cruz gamada”. Logo o motivo entrou para o repertório decorativo de George. Em 1908, o primeiro volume da tradução de Shakespeare, feita por George, também levou a suástica na capa de uma edição de luxo. Só em 1928, com a ascensão do nazismo, George retratar-se-ia sobre o símbolo, remetendo seu uso ao círculo dos *Blätter für die Kunst* e afirmando que seus livros “nada têm a ver com política” (do nacional-socialismo) ou, como observa R. Norton, “nada têm a ver com qualquer outra política que não a sua própria” (R. Norton, *Secret Germany*, p. 586-7). Quanto ao antissemitismo no círculo, a questão é bastante difusa, uma vez que Gundolf e Wolfskehl eram judeus; Klages e Schuler antissemitas: o fato é que os primeiros, e com eles vários judeus, foram bem mais importantes para George e para o movimento que, paradoxalmente, levaria muitos de seus membros obviamente não-judeus ao antissemitismo. Essa ativa participação de judeus em um movimento que se entendia como porta-voz da “sagrada Alemanha” talvez se esclareça por uma observação de Benjamin, segundo a qual “o particular da situação alemã desde a libertação judaica foi, diferentemente da França e sobretudo da Inglaterra, que o judaísmo quando se fazia representar em língua alemã, seja para criar ou intervir, o fizera sempre em sentido progressivo, se não revolucionário” (II 812).

²⁴O biógrafo Robert Norton chega a falar de um forte desejo da parte George em controlar a percepção que os outros tinham de si, através de uma radical auto-invenção. Cf. R. Norton, *Secret Germany*, p. xii.

²⁵R. Norton, *Secret Germany*, p. 98.

²⁶R. Norton, *Secret Germany*, p. 104.

definitivo em 1906. Bem mais tarde, quando Hofmannsthal já se tornara famoso por sua colaboração como libretista de Richard Strauss, George desdenharia do poeta comparando-o ao decadente Nero que, sob a chancela de seu tutor, governara bem e soberanamente, mas sem a supervisão tornara-se ruim e nefasto. Essa comparação grotesca, avalia R. Norton, é “uma indicação sobre até onde George poderia ir para punir qualquer um que lhe negasse o que ele queria”²⁷.

O destaque teatral, quase burlesco de George²⁸, logo declinaria em favor de uma figura de profeta e juiz da cultura decadente, fase inaugurada com o episódio em torno da divinização homoerótica do jovem Maximilian Kronberger, que George conhecera em Munique e convidara para diversas das “recepções mascaradas” do “círculo cósmico” de Alfred Schuler e L. Klages, no apartamento de Karl Wolfskehl²⁹. Da morte prematura do jovem, em 1904, surgirá mais tarde *Maximin, in memoriam*, em que Kronenberg aparece na figura de um deus – trazendo na capa uma foto do jovem seminu³⁰. No mesmo ano, 1907, aparece a obra que será a incorporação da memória poética de Maximin: *O sétimo anel*, “em termos puramente artísticos, (...) talvez seu maior fracasso”³¹, sentencia Norton. Dessa época datam as rupturas pessoais com Klages e Schuler e a subsequente mudança de diretriz nos *Blätter für die Kunst*, de modo que dos antigos seguidores, que se entendiam como pares, restaria, salvo Gundolf, apenas uma liga hierárquica de jovens, o “bando de George”, em favor da “Secreta Alemanha”. Apenas por suas idiossincrasias se explica mais tarde a enorme reserva diante do nacional-socialismo, que gostaria de cooptá-lo como um de seus corifeus espirituais³². Se George estava muito longe de compreender tanto os fundamentos e traços quanto as consequências políticas do fascismo, estava de outra sorte

²⁷ R. Norton, *Secret Germany*, p. 107.

²⁸ Ilustrativas são as fotos de George vestido de César ao lado do amigo Wolfskehl como Baco, além da fantasia de Dante, onde aparece ao lado de Maximilian Kronberger e novamente de Wolfskehl, como Homero, por ocasião das “festas pagãs” organizadas na casa de Wolfskehl, em Munique. Cf. R. Norton, *Op. cit.*, p. 377, p. 379.

²⁹ Sobre o denominado “círculo cósmico”, ver a apresentação de Norton. Cf. Norton, *Secret Germany*, pp. 292-310.

³⁰ Cf. Norton, *Secret Germany*, p. 380.

³¹ Norton, *Secret Germany*, p. 359.

³² George recusa a oferta da presidência de uma nova “Academia alemã para a poesia”, feita por Goebbels em 1933, além de não participar das homenagens pomposas aos seus 65 anos de vida, oferecidas pelo partido. Sobre George e o nazismo, cf. R. Norton, *Secret Germany*, pp. 713-42.

muito perto do desejo da realização de um *novο reino*, como reza o título de sua obra de 1928, mas em um nível puramente espiritual. Tampouco estava preocupado que o associassem ao antissemitismo, segundo confessou a Kurt Hildebrandt: “os judeus não deveriam ficar surpresos se eu tomo mais o lado dos nazistas”³³. Do início da decadência à total reclusão datam, todavia, os trabalhos pelos quais ele seria reconhecido e nos quais predomina o tom metafísico e apocalíptico que lhe permitira mostrar-se como profeta das catástrofes políticas da Alemanha.

II

É nessa reclusão que “Stefan George [...] há anos em silêncio”³⁴, encena o fim de um “movimento espiritual que começou com Baudelaire” (III 399)³⁵. A voz do profeta, que Benjamin reconhece ouvir na distância através de um novo ouvido, não é a do político que prevê o contexto dos acontecimentos históricos, mas a do censor que prescreve, no mundo moral, o tribunal para sua própria geração. A posição de execrador das últimas tendências na República de Weimar se alinha precisamente na esteira de um jogo de prescrições impotentes que têm como fundo a metafísica inaugurada em sua poesia sacerdotal. Benjamin identifica nessa doutrina de fundo uma “simbologia frágil” tomada do cristianismo e revelada em seu bem mais pobre: o “estilo” da juventude ou “*Jugendstil*” – na França o *art nouveau* – “(...) no qual a velha burguesia dissimula o pressentimento da

³³ Apud R. Norton, *Secret Germany*, p. 726.

³⁴ *Rückblick auf Stefan George*, (III 392).

³⁵ A afinidade de George com a *décadence* de Baudelaire é realçada por A. Deuber-Mankowsky, que remete à nota de Benjamin no caderno J do *Passagen-Werk*: “para o título 'Les fleurs du mal' o aparecimento tardio da flor no *Jugendstil* tem o seu significado. Essa obra tenciona o arco do *taedium vitae* dos romanos até o *Jugendstil*” (V 313). A flor também está presente no imperador *Algabal* de George: “a ‘flor negra’ que Algabal quer cultivar não tem equivalente na natureza (...); ela representa um análogo botânico para o vampiro, talvez para o monstro de Frankenstein. Seria o último clone: não apenas a criação da vida a partir da matéria inerte, mas uma fusão da vida com a própria morte” (R. Norton, *Secret Germany*, p. 119). Na pesquisa sobre Baudelaire atentou-se para seu “gosto manifesto pelo artificial”, identificado na contraparte da associação de natureza e pecado original. O princípio da fé cristã presente na poesia de Baudelaire é o do “convencimento de que o prazer com o que é mau é proto-natural, enquanto a virtude representaria uma reação artificial da razão humana” (Cf. A. Deuber-Mankowsky, *Der frühe Walter Benjamin*, p. 172, nota). Caso se considere, nessa esteira, que Baudelaire, posto no começo da decadência, é também o precursor do *Jugendstil* – conservando, portanto, o catolicismo como força latente – então faz sentido explorar, nas considerações de Benjamin sobre o pupilo de Baudelaire Stefan George, a crítica da estetização da vida no tema cristão do “sacrifício do carne”.

própria fraqueza” e “erra por todas as esferas (...), embriagada de futuro”, abusando “da 'juventude' como palavra de ordem” (III, 394). Aqui a perspectiva histórico-filosófica pode ir um pouco mais adiante ao considerar George como que por uma lente de aumento: assim como a arquitetura é reduzida à forma orgânica, presente no *art nouveau* – como se o estilo representasse a tentativa de “reconduzir ao decorativo [aquelas] formas que pela primeira vez se manifestaram na técnica” (III 394), o *Maximin* de George representaria “a regressão da realidade social à realidade natural e biológica” (III 394). Vale dizer que, para o contexto do *Passagen-Werk*, quando o ferro se impõe como o grande material artificial, certamente com isso abrindo novas possibilidades, ele toma a forma inconsciente da modernidade que, operando no limiar, obedece a uma “dialética em estado de paralisação”³⁶ <Stillstand>. Mesmo que aqui não se trate de analisar tal fenômeno no contexto desse projeto amplo que é o *Passagen-Werk*, é curioso verificar que George, na perspectiva de Benjamin, opera um tipo similar de fantasmagoria ao considerar que ele personifica na poesia os elementos que a época deixa irromper no seu curso dialético³⁷ e – como não lhe contrapõe uma tarefa sóbria de elaboração e mesmo de “salvação” – ao mesmo tempo os lança ao redemoinho do tempo linear. Diante disso, o excesso ornamental nas edições dos *Blätter für die Kunst* é um mero sintoma. Na divinização do jovem – precisamente, de seu corpo – a estética de George se mostra uma combinação arbitrária de simbolismo cristão e helenismo, cuja intersecção aparece na “criação do Deus plástico”³⁸ como estetização do corpo. O uso desses elementos por George se aproxima de um reavivamento de motivos tradicionais para mascarar uma época cuja “nova pobreza sobreveio aos homens com o monstruoso desdobramento da técnica”(II 214), mas como seu “reverso”(II 215). Não que a poesia de George tenha sido uma tentativa de se apropriar da técnica como *meio* para reprodução de imagens do desejo coletivo, como é o caso dos movimentos estéticos na

³⁶ Cf. V 55: “esse estado de paralisação é utopia e a imagem dialética, portanto, imagem de sonho. Uma tal imagem apresenta a mercadoria pura e simplesmente: como fetiche. Uma tal imagem apresentam as passagens, que são tanto casa como rua. Uma tal imagem apresenta a prostituta, que é vendedora e mercadoria em algo único”.

³⁷ Sobre a “dialética” no *Passagen-Werk*, cf. I. Wohlfarth, “Die Passagenarbeit” (In: B. Linder, *Benjamin Handbuch, Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, J.B. Metzler, 2006), p. 262.

³⁸ A. Deuber-Mankowsky, *Der frühe Walter Benjamin*, p. 180.

arquitetura do XIX. Mas sua mistura poética de ingredientes tradicionais visa dar um aspecto de autenticidade para uma vida apartada de uma atualidade que se desenrola em meio à modernização e ao surgimento das massas. Em consonância com *Experiência e pobreza* (1933), pode-se descrever o empreendimento de George como uma tentativa de um mascaramento ou “galvanização” da vida em sociedade – na esteira dos mesmos desígnios de W. Dilthey e H. Bergson, conforme Benjamin expõe em um ensaio sobre Baudelaire. Ele busca, em seus livros e em seu movimento literário, criar uma “secreta Alemanha” inteiramente encapsulada e, por isso, fechada a uma conexão com a experiência transitória do contemporâneo, onde, ainda em consonância com crítica dirigida a Bergson (e Dilthey), “apenas o poeta seria sujeito de uma [autêntica] experiência” (I 609).

No cerne da poética de George pode-se explorar o contraste entre elementos das tradições judaica e cristã, precisamente no que diz respeito à espera <*Erwartung*> e à realização <*Erfüllung*> – também reconciliação <*Versöhnung*> com o divino – do reino de Deus, a partir do qual se compreende o problema da “estetização da vida”. O tema da redenção também tinha sido objeto de discordância entre Benjamin e o amigo Heinle. Embora ambos, respectivamente judeu e cristão, não fossem praticantes, ainda assim a pertença a espaços distintos de tradição resultou para cada qual em diferentes perspectivas sobre questões comuns. A oposição das duas tradições no horizonte de espera e realização pode ser explicada pelo do conceito de sacrifício próprio a cada uma das tradições – e não um só “sacrifício”, como quer George. Para ele, o sacrifício é concretizado na “fusão carnal” de Maximin com o divino em tintas pagãs:

Tu que nos salvaste da dor do duplo
trouxeste-nos a fusão carnal
de um e outro. Êxtase e luz:
Tu que nos salvaste da dor do duplo
eras o que reza entre os tronos de nuvens
que lutou com o espírito até foi apanhado
e se ofereceu ao sacrifício em seu dia...³⁹

³⁹ S. George, *Stern des Bundes* apud A. Deuber-Mankowsky, *Der frühe Walter Benjamin*, p. 179: “Der du uns

O sacrifício aparece como dissolução da dualidade, da superação da oposição entre realização e não-realização na fusão carnal, de modo que a não-realização ou a espera se coloca como experiência da dor da finitude. George procura na apoteose de Maximin nada menos que a eternização da finitude e a superação plástica, helênica, dessa dor. Se por um lado essa estratégia procura erroneamente seu impulso estético na cultura grega, por outro lado o espírito tornado carne da simbologia cristã traz à tona a reivindicação de uma estética da completude e da redenção – e por isso uma oposição à incompletude e à espera pela redenção. Os espaços de experiência cristão e judaico tomam uma nova forma na compreensão que George tem do cristianismo, na medida em que redenção cristã e espera judaica <Erwartung> são interpretadas respectivamente como redenção e não-realização <Nichterfüllung> – interpretação base de uma estética anti-judaica. O paradoxo inerente à redenção elaborado por Hermann Cohen, segundo o qual “o homem é tanto capaz como carente de reconciliação com Deus”⁴⁰, é suprimido na suposta completude reivindicada pela poesia de George, cuja imagem ele procura na evocação do “grupo sagrado” de seus jovens pupilos – sendo a redenção assunto para escolhidos ou iniciados. Essa fusão estética entre cristianismo e paganismo é no mínimo artificial, pois fora do monoteísmo, portanto em todos os cultos panteístas em que “Deus” é pensado em uma pluralidade de “deuses” imanentes à natureza, não pode haver divisão entre Deus e homem; também a questão da reconciliação nem se coloca⁴¹. “Tu que nos salvaste da dor do duplo” é uma reivindicação da religião como monoteísmo *strictu sensu*, de modo que superação plástica da divisão entre homem e Deus não pode ser aqui considerada a não ser como união artificial de tradições inconciliáveis. Judaísmo e cristianismo compartilham do problema da redenção – mas não o paganismo. À parte o elemento grego enxertado por George, para a tradição cristã só o sacrifício do corpo de Cristo é a própria reconciliação e jamais a representação simbólica da mesma. Nisso consiste a “simbologia frágil” da poesia de George, vale dizer,

aus der qual der zweiheit löstest/ Uns die verschmelzung fleischgeworden brachtest/ Eines zugleich und Andres. Rausch und Helle: / Der du uns aus der qual der zweiheit löstest/ Du warst der beten zu den wolken thronen/ der mit dem geiste rang bis er ihn griff/ Und sich zum opfer bot an seinem tage...”.

⁴⁰ H. Cohen, “Der Tag der Versöhnung”, in: Streiflichter über jüdischer Religion und Wissenschaft (*Kleinere Schriften VI*, Band 17, Georg Olms Verlag, Zürich, NYC, 2002), p. 513.

⁴¹ H. Cohen, “Der Tag der Versöhnung”, p. 513.

em um uso reformista da tradição que não o permitiria escapar da magia dos símbolos tal como pôde fazer Hölderlin, diz Benjamin, para o qual os símbolos atuaram “como fontes infiltradas que emergiram do subsolo de uma grande tradição” (III 393). George estaria antes alinhado a um tipo de proselitismo que Benjamin compara ao do católico reacionário Maurice Barrès (III 393), na França o porta-voz de insultos contra intelectuais no famoso caso Dreyfus⁴². Nessa esteira, a poética de George aparece como uma autodefesa desesperada que, subjugada à simbologia cristã, encontrou sua forma de expressão no *Jugendstil*, e coincide com o diagnóstico da época que pretende se proteger do próprio fracasso em tentar se apropriar das forças do atual – optando pela repetição do mesmo, tornando-se “presa” do mito. Precisamente nesse ponto é que se situa a divergência entre a poética de George e o “nascimento da crítica” benjaminiana. E é nessa perspectiva que A. Deuber-Mankowsky define muito bem a posição de Benjamin diante da situação da filosofia e da cultura de seus anos de formação: assim como na metade do século XIX a filosofia se vê confrontada com sua iminente dissolução na ciência, tema que ocupou o neokantiano H. Cohen, Benjamin se veria nas primeiras décadas do XX desafiado a desenvolver, comenta a intérprete, sua “posição filosófica cara a cara com a *filosofia da vida* [grifo meu] surgida na virada do século e com a correspondente ciência sacerdotal da poesia de George”⁴³.

No entanto, se Cohen tratara o problema da redenção na perspectiva da questão natural do homem ter de se confrontar com o sofrimento da própria finitude, George transpõe esse fato fundamental – que mais tarde Martin Heidegger chamaria de *facticidade* e lhe dedicaria mesmo uma hermenêutica – para a “dor do duplo” <*Qual der Zweiheit*> que precisa ser superada por meio da arte. Sua “poesia eucarística” procura superar a finitude por meio do “sacrifício perfeito” <*erfülltes Opfer*>, que retoma a expiação do pecado da humanidade na oferta do corpo de Cristo, visto que a execução do próprio filho de Deus representaria a realização daquilo que paganismo e judaísmo exigiam dele como o sacrifício justo. Se o sacrifício, como ritual no limiar entre o mundo humano e o divino,

⁴² A. Deuber-Mankowsky, *Der frühe Walter Benjamin*, p. 178.

⁴³ A. Deuber-Mankowsky, *Der frühe Walter Benjamin*, p. 165.

pode servir como reparação de um ultraje à harmonia de qualquer um desses cosmos por meio de expiação de uma vítima que só se torna sacra após sua morte, no caso ímpar do filho de Deus o papel da expiação como substituição ou representação em sentido político <Stellvertretung> se desfaz pelo simples fato da vítima ser sagrada antes mesmo do ritual, vale dizer, sacra independente do sacrifício. O conceito de vítima perfeita busca superar, sob a aparência de purificação, uma originária ambivalência contida já na instituição romana da *sacratio*, verificada também nas culturas semíticas⁴⁴, e que confere ao objeto sagrado uma indiferença entre sacro e impuro só tardiamente diferenciada⁴⁵. A ambivalência está pressuposta no sacrifício em geral, em que as vítimas se tornam sagradas só pela morte: “matar a vítima é criminoso, porque ela é sagrada... mas a vítima não seria sagrada se não fosse morta”⁴⁶ – o que pressupõe a conjunção de dois fenômenos, como observa Giorgio Agamben: “impunidade da matança e exclusão do sacrifício”⁴⁷. No caso de Cristo, o papel da substituição <Stellvertretung> é posto à parte, ao passo que a sacralidade inequívoca de seu corpo também dispensa todo o simbólico em sentido eminente, como imediatidade do representante e da coisa representada: o sacrifício de Cristo não é simbólico porque nele se realizou a própria ideia do sacrifício, superou-se o abismo entre signo e corpo e fundou-se uma nova ambivalência do sacro, que no cristianismo passa a se manifestar no fato de que a vítima per-feita, por ser única, não poderá ser novamente sacrificada, pondo fim desse modo ao próprio ritual do sacrifício. Se o caráter substitutivo-representativo <stellvertretend> do sacrifício no judaísmo e nas outras religiões confere uma significação espiritual e simbólica à vítima, na medida proporcional de sua purificação, o sacrifício cristão põe a termo o culto do sacrifício em geral e o transpõe para o campo existencial. Isso ele faz ao restituir e mesmo instituir o sentido originário do sacrifício: “por um lado o cristianismo superou o culto do sacrifício”, por outro, “conferiu uma atualidade insuperável ao sacrifício com a instalação de seu pensamento e a promessa

⁴⁴ Cf. A. Deuber-Mankowsky, *Der frühe Walter Benjamin*, p. 184, nota sobre a Carta aos Hebreus do Novo Testamento e as diferenças entre o sacrifício judaico e o cristão. Cf. também, Carta aos Hebreus, 9/10, 1-18.

⁴⁵ Cf. G. Agamben, *Homo sacer: O poder soberano e a vida nua I*, Belo Horizonte, UFMG, 2007, p. 85. Cf. também *Idem*, p. 83-94.

⁴⁶ R. Girard, *Das Heilige und die Gewalt*, apud. A. Deuber-Mankowsky, *Der frühe Walter Benjamin*, p. 183.

⁴⁷ G. Agamben, *Homo sacer*, p. 89.

da salvação e da vida eterna em seu centro”⁴⁸, comenta Deuber-Mankowsky.

Já a distinção entre essa nova concepção e a tradição judaica se coloca na interpretação do sacrifício por meio de seu desdobramento dentro da própria tradição. Primeiro porque, ao contrário do cristianismo, para o judaísmo o sacrifício não perdeu seu sentido, antes migrou do ritual mágico para dentro dos preceitos da educação e formação judaica – que Hannah Arendt bem definiu em certo grau político como religião nacional⁴⁹, e que Cohen interpreta de forma mais abrangente ao colocar no surgimento do monoteísmo a superação do sacrifício humano como proibição da apoteose da natureza e do homem, decorrente do preceito do segundo mandamento: “não debes fazer para ti nenhuma imagem nem qualquer cópia tanto do que está acima, no céu, quanto do que está abaixo, na terra, nem do que está na água, sob a terra” (Êxodo 20, 4-5). Ao não lhe ser permitido fazer imagens da natureza e de si, ao homem também é proibido adorá-las (Êxodo 20, 5), de modo que a religião como ritual se transforma em ética religiosa e seus preceitos são incorporados à vida cotidiana. O caso ímpar da redenção, também considerado por Cohen oriundo do puro monoteísmo⁵⁰, é pensado na passagem de ano do calendário judaico, cujo tempo tem início no dia do julgamento (*ion hadin*), na noite do ano novo, e vai até o dia da expiação (*ion kipur*), dez dias depois: “julgamento do mundo, reconciliação e redenção se pertencem e se encerram em um só conceito, no qual o monoteísmo absoluto se completou no judaísmo”⁵¹. Cohen enumera as consequências do monoteísmo para mostrar que sua articulação se desenvolve no seio mesmo da ética judaica, pois das duas primeiras consequências, a saber, que só Deus é capaz de conceder conciliação e que ao mesmo tempo só a pode dar aos homens que se esforçam para tomar parte do que é bom, resulta que reconciliação e redenção “não significam libertação da existência humana” e que “a redenção nada tem a ver com a morte e com o além; ela não é redenção da vida terrena, de suas dores e lamentos, mas apenas de seus erros e faltas”⁵². A vida devotada à redenção e ao

⁴⁸ A. Deuber-Mankowsky, *Der früher Walter Benjamin*, p. 186.

⁴⁹ Cf. entrevista a Günther Gaus, “Über das Jude-Sein” in: H. Arendt, *Denken ohne Geländer, Texte und Briefe*. Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn, 2006, p. 218.

⁵⁰ H. Cohen, “Der Tag der Versöhnung”, p. 514-5.

⁵¹ H. Cohen, “Der Tag der Versöhnung”, p. 518.

⁵² H. Cohen, “Der Tag der Versöhnung”, p. 518.

culto de Deus é uma vida cujos rituais cotidianos procuram colocar diante do homem o ideal da vida boa para que ele a busque com toda força de sua existência e com isso possa se livrar de seus erros: “o *ion kipur* deu à luz e educou essa força da essência humana, e nela criou e manteve viva a força inesgotável da religiosidade judaica”⁵³. Nesse sentido, os rituais originados do sacrifício são incorporados como auxiliares para as leis dos costumes <*Sittengesetz*> e sua prática consiste tão somente na recordação do mandamento de Deus.

O culto do sacrifício aparece diferentemente na tradição cristã. Se no judaísmo ele se converte em símbolo de recordação da lei, por outro lado, no sacramento cristão da comunhão, precisamente na transubstanciação da hóstia no corpo de Cristo, o simbólico se refere à própria essência de Deus. O sacrifício perfeito é aqui atualizado por meio do sacramento, de modo a representar uma ação simbólica que seja imitação de uma ação realizada por Deus, afinal ele “amou o mundo de tal forma que deu seu único filho para que não se percam todos que nele creem, mas tenham a vida eterna” (João 3, 16). Simbólico não é mais o sacrifício – pois ele pôs fim à sua acepção tradicional – simbólico é o sacramento que o atualiza. Enquanto a redenção judaica é o sentido orientador do mundo ético, a redenção cristã é o próprio sacrifício de Deus, o sacrifício perfeito; entre ambas, a diferença de espera e realização da redenção. Precisamente do bojo da concepção cristã de sacrifício é que se desdobra a estética de Stefan George como injunção de cristianismo e helenismo neopagão. Ele retira o conceito de sacrifício perfeito do contexto religioso e o utiliza em sua identificação entre signo e corpo para realizar a famigerada apoteose de Maximin. O terceiro ingrediente vem da filosofia da vida de Dilthey: a estetização da vida. A ideia do sacrifício constitui para George o “princípio para a representação de uma corporificação do signo no *medium* da arte”⁵⁴. A diferença em relação à doutrina cristã é que George não toma conhecimento da prerrogativa divina sobre o conceito de sacrifício acabado, tampouco de sua ocorrência única no tempo. Ao contrário: precisamente ao estetizar esse conceito teológico, portanto profaná-lo, ele pretende situar em seu lugar a criação poética. Por esse motivo, e também pelo fato de na religião encontrar-se

⁵³ H. Cohen, “Der Tag der Versöhnung”, p. 516.

⁵⁴ A. Deuber-Mankowsky, *Der früher Walter Benjamin*, p. 188.

representada a esfera da moralidade, é que ora se fala em estetização da vida e numa subsequente metamorfose da estética em religião da arte. Maximin é para George como o corpo de Cristo para a religião: aqui *medium* para a representação simbólica limite do sacrifício, lá “*medium*, através do qual o poeta se coloca como criador do divino”⁵⁵.

III

O catalisador dessa estética é, como dito, Dilthey. O confronto de Benjamin *vis-à-vis* com sua filosofia da vida é importante no contexto de juventude não só porque o último fora um dos grandes reabilitadores da imagem de Hölderlin no final do século XIX, mas sobretudo porque a crítica de sua filosofia ocupou Benjamin até o final da vida. Quando, em 1939, considera as condições de experiência sob a qual é recebida a obra de Baudelaire, ele se confronta novamente com o tema a partir da tese de que a estrutura da experiência é historicamente mutável, sendo portanto de supor que no estágio atual da história a “poesia lírica apenas em casos excepcionais conserva o contato com a experiência do leitor” (I 608). Na base dessa suposição está o fato de que também a *percepção* do sujeito se transforma com a reestruturação da experiência, de modo que não só toda a nova constituição da esfera pública da segunda metade do XIX, especialmente na Paris do segundo império (I 513-604), mas também, e sobretudo, as transformações radicais na esfera do trabalho⁵⁶, ao lançar o indivíduo na multidão das grandes cidades, acabariam por moldar as condições sob as quais os indivíduos passam a perceber e reorganizar sua relação com o mundo⁵⁷. Baudelaire devia estar plenamente consciente disso quando escreveu *As flores do mal* (1857), diz Benjamin, menos em função de um sucesso de público imediato quanto para “um leitor que lhe descreve a poesia introdutória [‘Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère!’⁵⁸], e que somente “lhe fora dado depois” (I 607). Esse leitor não

⁵⁵ A. Deuber-Mankowsky, *Der früher Walter Benjamin*, p. 189.

⁵⁶ Cf. Th. Weber, “Erfahrung” (in: *Benjamins Begriffe*. Orgs. Michael Opitz e Erdmut Wizisla, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000), p. 243ss.

⁵⁷ Cf. J.M. Gagnebin, “Le printemps adorable a perdu son odeur” (in: *Alea*, v9, n1, 2007), pp. 64-74, em que a autora considera as mudanças da percepção (*aisthêsis*) a partir das relações de distância e proximidade no horizonte das consequências eróticas, mnêmicas e artísticas da perda da aura em Baudelaire.

⁵⁸ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, ed. Claude Pichois, col. Folio Classique, Paris, Gallimard, 1996, p. 32: “C’est l’ENNUI! - L’oeil chargé d’un pleur involontaire,/ Il rêve d’échafauds en fumant son houka./ Tu le

poderia fugir ao tédio monstruoso que lhe assalta no tempo cotidiano da vida moderna, o tempo linear da vida do trabalho nas grandes cidades, o tempo do lucro, do consumo, da mercantilização da arte. Sua atitude, bem como a do poeta ou do pintor da vida moderna, como alude Baudelaire a Constantin Guys⁵⁹, seria antes a do enfrentamento. Não parece ter sido o caso da geração imediatamente posterior que gerou George entre seus pupilos, pois, como considera Benjamin, o que ela fez em termos filosóficos foi empreender “uma série de tentativas de se apropriar da 'verdadeira' experiência em contraposição a uma experiência que se precipita na existência normativa, desnaturalizada das massas civilizadas” (I 608). Uma entre essas tentativas foi certamente a renovação da poesia lírica, mas sem a percepção de que “as condições para a recepção de poemas líricos se tornaram desfavoráveis” (I 607). A filosofia *fin de siècle* pudera apenas construir uma “experiência” artificial para a qual não haveria correspondente na sociedade. Essa postura é preconizada por Dilthey que, além de ter procurado desenvolver um conceito de consciência pensado como conjunto de fatos <Tatbestand> da vivência <Erlebnis>⁶⁰, apresentou com sua obra *Vivência e Poesia* (1906) pequenos retratos biográficos de Lessing, Goethe, Novalis e Hölderlin, nos quais a poesia alemã deveria aparecer “no contexto da hierarquia <Stufengang> da poesia dos povos modernos”⁶¹. Reincidindo em esquemas históricos do romantismo alemão, Dilthey queria pensar a poesia em termos de uma contribuição para o gênero iniciado por Dante, Petrarca e Cervantes, todavia numa época em que se faz necessário um outro tipo de visão da vida política, sob o risco de fazer valer contra ele a retrospectiva de Benjamin: “a filosofia da vida termina com Klages e Jung, que se engajou no fascismo” (I 608). Se mesmo com a consciência da crescente pauperização da cultura e

connais, lecteur, ce monstre délicat, / Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère!”.

⁵⁹ Charles Baudelaire, *O pintor da vida moderna*, 1ed. Autentica, 2010.

⁶⁰ W. Dilthey, “Einleitung in die Geisteswissenschaften. Breslauer Ausarbeitung” (In: *Gesammelte Schriften* Band 19, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2006), p. 1s: “minha consciência é o lugar que contém todo o mundo exterior (...), a matéria a partir da qual são tecidos todos os objetos que nela se encontram. A medida em que se estendem esses objetos dados é a medida em que se estende o contexto de minhas representações. O que é nelas encontrado, a dureza que destrói, o calor escaldante que derrete, tudo até o mais ínfimo nos objetos é fato da minha consciência e a coisa (*Ding*) é por assim dizer uma composição de tais fatos espirituais”.

⁶¹ W. Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung: Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin*, 16ed., Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1985, p. 17.

da fragmentação da experiência, ou ainda, com o encampamento da escrita na batalha contra a dissolução da linguagem⁶², contra o esquecimento e a morte, o poeta poderia ainda assim ser cooptado para uso estranho à sua obra, como aconteceu, por exemplo, com Hölderlin e Nietzsche sob a égide do nazismo; então, sem essa consciência, com a qual ele poderia eventualmente enfrentar as condições estruturais de seu tempo, ficará também à mercê de ver sua criação açambarcada pelo mercado de ideias colocadas a serviço da estetização da política, mas com a desvantagem de não encontrar absolvição posterior no tribunal da história ou de mergulhar no profundo silêncio do esquecimento⁶³.

Já o leitor que Baudelaire encontra, na contramão dessa corrente, também precisa lutar. Não é de surpreender que, nessa luta, os escritores preferidos de Walter Benjamin tenham sido, além de Baudelaire, Proust e Kafka. Se Baudelaire já sabia que o literato “como *flâneur* dirige-se para o mercado, pensando observá-lo, em verdade já para encontrar um comprador” (I 536), e colocara em xeque qualquer pretensão romântica sobre a poesia lírica, a obra de Proust também enfrenta o mesmo fenômeno, embora por caminho distinto. Como precursora do *leitmotiv* de *Em busca do tempo perdido* (1909-22), *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito* (1896), de Bergson, teria estendido as premissas da filosofia da vida para o problema da memória: “seu título”, interpreta Benjamin, “indica que ela considera a estrutura da memória como decisiva para a estrutura filosófica da experiência” (I 608). Benjamin contrapõe a essa tese sua já desenvolvida teoria da experiência⁶⁴ <*Erfahrung*>, aqui retomada em todo seu alcance na

⁶² Cf. A. Berman, “Hölderlin: le national et l'étranger” (in: *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984), pp. 262-4. Segundo Berman, a tarefa da poesia para Hölderlin consistiria em “em *dominar* os desequilíbrios inerentes à experiência do próprio e à experiência do estrangeiro [...]. Instituir um equilíbrio, uma medida nessa dimensão, operar uma tarefa de *diferenciação*. [...] A poesia, na medida em que põe em cena o diálogo <*Gespräch*> que é a linguagem no canto <*Gesang*>, é o espaço do combate pelo qual se institui o reino do diferenciado. Na medida em que é espaço desse combate, de instauração da diferença, a linguagem é 'dos bens o mais perigoso', porque pode ser *ela mesma* a presa dessa indistinção que deve evitar”.

⁶³ Como Benjamin observa no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, em 1936, a humanidade, em comparação com era homérica, quando teria sido objeto de contemplação dos deuses olímpicos, se tornou na era industrial objeto de contemplação para si mesma, porém na medida em que seu “auto-estranhamento alcançou o grau em que se deixa vivenciar sua própria destruição como fruição estética em primeiro lugar. Assim o é com a estetização da política, que o fascismo empreende. O comunismo responde-lhe com a politização da arte” (I 469).

⁶⁴ Sobre a “experiência” em Walter Benjamin, cf. J. M. Gagnebin, *História e Narração em Walter Benjamin*,

seguinte passagem:

“de fato, a experiência é um objeto da tradição, tanto na vida coletiva quanto privada. Ela se forma menos a partir de dados particulares rigorosamente fixados na lembrança do que de dados acumulados e frequentemente não conscientes que se confluem na memória” (I 608).

Ao avaliar *Matéria e Memória*, ele se refere *ex negativo* a outro elemento crucial de sua teoria da experiência: “especificar *historicamente* [grifo meu, W.Q.] a memória não é certamente a intenção de Bergson” (I 608) – que estaria muito mais inclinado a afastar qualquer determinação histórica de sua pesquisa. A dar crédito à crítica de Benjamin, também a obra de Bergson estaria situada no rol daquelas tentativas de “galvanização” da experiência, cuja consequência implicaria, como é o caso em Dilthey, o desconhecimento do tempo atual e a negação da experiência a partir da qual essas tentativas mesmas tiveram seu impulso: a época da grande indústria. O reconhecimento da efetividade das forças produtivas no interior da sociedade provocara um compreensível mal-estar generalizado nas camadas mais esclarecidas, as quais preferiram então fechar os olhos à experiência real e voltar-se para “uma experiência de tipo complementar, que fosse quase como sua espontânea reprodução” (I 609). Se a obra de Proust se compreende como uma tentativa de “reproduzir em uma via sintética”, e não natural, “sob as atuais condições sociais, a experiência tal como Bergson a pensa” (I 609), ela só poderá fazê-lo contrariando as teses de *Matéria e Memória*, na medida em que se coloca em jogo com a *Recherche* precisamente a memória não como faculdade intencional <*Gedächtnis*>, mas como rememoração <*Eingedenken*> daquelas impressões latentes não percebidas e escamoteadas pela tentativa de um lembrar consciente de todos os fatos “vivenciados”, condensadas no conceito de *memória involuntária* em oposição à memória pura, voluntária, sob a chancela da inteligência. Com o devido cuidado de evitar uma interpretação redutora do papel da rememoração à busca do reencontro feliz entre sensação passada e presente dentro da

2.ed., São Paulo, Perspectiva, 2004, pp. 55-72; também T. Weber, *Op. cit.*, pp. 230-259. Tive oportunidade de também tratar o tema em W. Quevedo, “Notas sobre narração e experiência em Walter Benjamin”, in *Anuário de Literatura*, UFSC, v13, n2, 2008, pp. 98-117.

Recherche, para o que procura mostrar suas diferenças em relação ao romance inacabado *Jean Santeuil* (1896-98), J. M. Gagnebin ressalta que, com o episódio da *madeleine*, quando o herói narrador se vê confrontado com o ressurgimento das sensações distantes no tempo ao sentir o gosto do pedaço do bolinho de nome *madeleine*, após imergi-lo no chá de tília que a mãe lhe oferece em uma noite fria de sua vida adulta, “Proust opõe a ressurreição casual e involuntária dessas lembranças autênticas, vivas, frescas como o olhar da criança de outrora, ao vão esforço voluntário e inteligente do adulto que tentava lembrar de sua infância e só encontrava detalhes insignificantes e mortos”⁶⁵. Não só o último refúgio da arte aurática, “uma outra porta para o infinito longínquo”⁶⁶ – para usar expressão da intérprete – se constitui a partir da memória involuntária como contraposição à *durée* de Bergson, mas também, e sobretudo, uma tarefa inafastável da escrita após o abalo da tradição com a “vivência chocante” da guerra e da ascensão do fascismo: trata-se, em Proust, de “lutar contra o tempo e contra a morte através da escrita – luta que só é possível se morte e tempo forem reconhecidos, e ditos, em toda sua força de esquecimento, em todo o seu poder de aniquilamento que ameaça o próprio empreendimento do lembrar e do escrever”⁶⁷. Empreendimento que é também *poiesis*, um criar que coloca no limite as condições para a compreensão do sujeito na época de sua dissolução enquanto categoria substancial. Mas, ainda antes disso, essa dimensão concreta da narrativa como luta contra o esquecimento a insere na vida mediante seu confronto mais originário e, certamente, se coloca contra a entrega do poeta ao martírio, sacrificado como testemunha de um auto-de-fé, que era o tema preferido de George e também o modo predominante como foram lidas até Benjamin – mas também depois – as odes tardias de Hölderlin. É com grande clareza que se vê nos desdobramentos do Benjamin tardio o combate das teses da filosofia da vida que serviram de fundo para os movimentos ideológicos do entre-guerras, mas também com grande clareza que sua crítica produtiva é dirigida às obras que procuraram, no período, lidar com o reverso dessas tendências.

⁶⁵ J. M. Gagnebin, “O rumor das distâncias atravessadas” (in: *Lembrar escrever esquecer*, São Paulo, Ed. 34, 2006), p. 145.

⁶⁶ J. M. Gagnebin, “Le printemps adorable a perdu son odeur”, p. 69.

⁶⁷ J. M. Gagnebin, “O rumor das distâncias atravessadas”, p. 146.

IV

No fundo da discussão sobre a estética de George, no horizonte da estetização da vida, poderia ainda estar situada a distinção entre símbolo e alegoria, tal como pensa Friedrich Creuzer em seu *Simbolismo e mitologia dos povos antigos* (1812): “a diferença entre exposição simbólica e alegórica”, Benjamin cita em *Origem do drama barroco alemão*, está no fato de que a última “quer significar meramente um conceito universal ou uma ideia que lhe é distinta; aquela é a ideia mesma sensificada, tornada corpo. Lá acontece uma substituição <Stellvertretung>... aqui esse conceito mesmo desceu nesse mundo corpóreo, e vemos ele mesmo e imediatamente na imagem” (I 341). O próprio uso profano de um conceito originariamente teológico, que é o símbolo, também esclarece uma transformação estética fundamental que está na base da alegoria não mais apenas como figura retórica ou hermenêutica⁶⁸, mas também como constitutiva de um gênero artístico: “descrever o novo conceito de alegórico como especulativo justifica-se pelo fato de que ele foi montado como o fundo escuro contra o qual o mundo do símbolo deveria realçar-se de forma clara” (I 337). No drama barroco trata-se, para Benjamin, de mostrar que a alegoria não é uma mera técnica de construção imagética, mas expressão “tal como a linguagem é expressão, e mesmo tal como a escrita o é” (I 339), contra a acepção geral de que nela tratar-se-ia apenas de uma relação convencional entre imagem e significado. Certamente a nota distintiva da alegoria diante do símbolo é a da arbitrariedade, na medida em que o símbolo se pretende carregado de significado imediato; mas certo também que, contra teorias da linguagem que postulam a exclusiva arbitrariedade do signo, há para Benjamin uma dimensão mimética não evidente da escrita, ou ainda, uma similitude ou semelhança não-sensível <unsinnliche Ähnlichkeit> que remonta à primitiva e remota faculdade de perceber o semelhante:

“se a leitura a partir das estrelas, das vísceras e dos acasos foi no proto-tempo da humanidade a leitura pura e simplesmente, se houve desde então elementos mediadores para um novo ler, como foram as runas, então é de supor que aquele

⁶⁸ Sobre os usos da alegoria, cf. J. A. Hansen, *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*, Ed. Unicamp, Campinas, 2006.

dom mimético, que antes foi o fundamento da clarividência, tenha progressivamente migrado, ao longo de milênios de desenvolvimento, para dentro da linguagem e da escrita e tenha criado nelas o mais completo arquivo de semelhanças não-sensíveis”⁶⁹ (II 209).

Em todo caso, na atividade mimética tem parte a mediação simbólica, na medida em que a relação entre palavra e coisa se baseia em uma “relação comum de configuração”, para a qual a “imitação pode ter estado ou não presente na origem” e mesmo “se perder sem que a similitude se apague”⁷⁰. Isso posto, a passagem supracitada de *Doutrina do semelhante* (1933) parece esclarecer tanto o que é dito no mesmo texto sobre a percepção dessa semelhança, quanto o que é exposto a partir de Creuzer como momento característico do símbolo. Lá, “a percepção está ligada a um lampejar <Aufblitzen>” (II 206) no qual aparece uma “intenção fundamentada” do caráter mimético da linguagem, “que em geral pode apenas aparecer em algo estranho, precisamente semiótico, comunicativo da linguagem como seu fundo” (II 208), enquanto que no “contexto de sentido <Sinnzusammenhang> presente nos sons <Lauten> da frase” como “fundo a partir do qual, lampejante <blitzartig>, pode se revelar o semelhante com um instante de um soar <Klang>” (II 209). Um análogo aparece na construção especulativa do símbolo contra o fundo escuro da alegoria no drama barroco. Ao comentar Creuzer, Benjamin enfatiza esse elemento da imediatidade instantânea como a primeira das quatro notas do símbolo: o momentâneo⁷¹. Creuzer relaciona essa nota característica ao sentido que os antigos teriam dado aos sinais ou anúncios <Anzeige> divinos por meio de σύμβολα⁷², os quais seriam percebidos sempre

⁶⁹ Sobre a mimesis em Walter Benjamin, cf. J.M. Gagnebin, “Do conceito de *mimesis* no pensamento de Adorno e Benjamin” (in: *Perspectivas*, n.16, São Paulo, 1993), p. 67-86.

⁷⁰ J.M. Gagnebin, “Do conceito de *mimesis* no pensamento de Adorno e Benjamin”, p. 81.

⁷¹ São elencados ainda o “total, a intangibilidade de sua origem e o necessário” (I 340).

⁷² Σύμβολα, plural de σύμβολον, “signo de reconhecimento”, primitivamente um objeto partido em dois, do qual anfitrião e hóspede conservavam cada um uma metade e a transmitiam aos descendentes. Quando reunidas (συνβάλλω), serviam para mostrar aos seus possuidores as relações de hospitalidade contraídas entre seus antepassados. Progressivamente adquiriu outros sentidos análogos, sempre como objeto que conferia ao possuidor a concessão de alguma benesse. Aparece em Eurípides como “signo de uma convenção”, em Ésquilo e Plutarco como “sinal” e, em geral, signo, indício (Platão) que serve como signo de reconhecimento; mais adiante “insígnias dos deuses” e finalmente “emblema”, “símbolo” e “estilo alegórico”, o que já indica uma certa ambivalência de origem que não permite separar totalmente alegoria e símbolo. Cf. A. Bailly, *Dictionnaire Grec-Français*, Hachette, Paris, 2000, vocábulo σύμβολον.

em situações cuja tensão carregasse também o fatídico da vida. As investidas de Creuzer são de uma tal abrangência epistemológica que poderiam levar a investigação sobre símbolo e alegoria bem mais longe se ele, no juízo de Benjamin, não tivesse se limitado às teorias classicistas do símbolo. Mas elas revelam já uma consequência estética importante da doutrina clássica da arte simbólica em seu desdobramento diante do domínio da acepção religiosa de símbolo: “a arte do símbolo é plástica” e em sua expressão age o inefável <Unaussprechliche> que aniquila a claridade do olhar <Klarheit des Schauens>, remanescendo apenas um espanto sem-linguagem <sprachloses Erstaunen> (I 341). O característico da arte dos antigos, como no século XVIII Winckelmann e Schiller não se cansariam de ressaltar, está no seu acabamento, na delimitação perfeita de suas formas, no seu contorno, visível nas esculturas; e daí Creuzer atribuir o símbolo plástico à escultura grega. Apenas com o destaque do caráter momentâneo do símbolo, por isso “mais apropriado para interpretar o único e inefável da religião” (I 342), ele conseguiria postular sua diferença da alegoria, que caracterizar-se-ia por uma “sequência de momentos” e abarcaria sob si o mito, “cuja essência expressa de forma mais acabada o epos progressivo” (Creuzer, *apud.* I 341). Benjamin deixa falar Joseph Görres, que contrapõe-se a essa oposição estrita de Creuzer, postulando que mesmo o “uno como signo das ideias fechado e subsistente em si” possui um caráter de progressivo movimento, de modo que símbolo e alegoria se relacionam como a “muda, grandiosa e violenta natureza das montanhas e das plantas e a viva e progressiva história humana” (Jh. Görres, *apud.* I 342). Benjamin ressalta dessa observação o caráter místico da experiência simbólica que acolhe o sentido em sua natureza selvagem, ao passo que a alegoria se apresenta atravessada por uma dialética que a destitui do desinteresse aparente da intenção do signo.

Ora, também nesse nível Benjamin parece reconhecer uma força mimética na linguagem que impede de considerar qualquer de seus elementos concretos como totalmente arbitrários, o que tanto retoma temas de seu ensaio sobre a linguagem como antecipa os do ensaio sobre a faculdade mimética e o semelhante⁷³. No caso ora em exame, o reconhecimento dessa força mimética e sua manifestação dialética se dá pela inserção da

⁷³ Cf. W. Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, p. 42.

história no horizonte hermenêutico. Ela possibilita o desdobramento da intenção de Benjamin no *Drama barroco* ao tentar mostrar o movimento dialético no interior da alegoria: “aquela extensão mundana e histórica que Görres e Creuzer atribuem a toda intenção alegórica é – quer como história natural, proto-história do significado ou da intenção – de tipo dialético” (I 342). A história, mediante a categoria do tempo, permite compreender uma relação matizada entre símbolo e alegoria, e Benjamin a condensa em uma imagem:

“Se, com a apoteose da decadência, o rosto transfigurado da natureza se revela fugaz, no símbolo, à luz da redenção, na alegoria coloca-se diante dos olhos do expectador a *facies hippocratica* da história como paisagem paralisada” (I 343).

O rosto do moribundo (*facies hippocratica*) que a história apresenta é carregado de um olhar que mostra tudo que ela tem de doloroso, atemporal e fracassado, vale antecipar, a história dos oprimidos, cuja tradição “nos ensina que o estado de exceção em que vivemos é a regra” (I 697) – como Benjamin dirá nas *Teses sobre o conceito de história* – ao qual um outro rosto, o do *Angelus Novus*, retribui com olhos arregalados que só vê “escombros sobre escombros” onde nos é dado ler fatos históricos. O anjo quer deter-se para “despertar os mortos e reunir os destroços”, mas é empurrado por “uma tempestade que sopra do paraíso” (I 697-8) em direção ao futuro, uma tempestade que Benjamin chama de progresso. Se só à “humanidade redimida o seu passado se tornou citável em cada um de seus momentos” (I 694) então para a escrita da história seria necessário o juízo final, o dia em que tudo é revelado, porque se estaria diante da onisciência de Deus. Mas não é a luz da revelação ou a clareza simbólica que se apresenta na alegoria e sim uma caveira que, como face do moribundo, se encontra no limiar entre vida e morte. É precisamente nela que falta todo o simbólico, toda harmonia da forma clássica e mesmo o humano, mas se expressa, o que é significativo, “a historicidade biográfica de um particular nessa sua figura decrépita como enigma” (I 343), e assim a forma de exposição do barroco aparece como história do sofrimento do mundo:

“ela é significativa apenas nas instâncias de sua queda. Quanto mais significado, maior a decadência mortal, pois no mais profundo da morte se grava a linha cortante de demarcação entre *physis* e significado. Mas se a natureza é desde sempre mortal, então é também desde sempre alegórica. Significado e morte estão temporalizados no desdobramento histórico do mesmo modo que se engendram como embrião no impiedoso estado pecaminoso da criatura” (I 343).

Benjamin pôde pensar a relação entre mito e alegoria a partir de uma concepção barroca da história em que o epos, como fonte primeira de sua narração e desde sempre carregado de poder/violência <*Gewalt*> mítico(a), aparece como forma clássica de uma história da natureza e a alegoria como sua forma barroca, de modo que talvez nessa configuração se deixe apresentar com clareza a relação entrelaçada entre símbolo e alegoria. Que a menção ao romantismo como tentativa de aproximar ambas as formas apareça logo na sequência, é de suma relevância para compreender os desdobramentos da “moderna alegoria” (I 344-48), os quais, no entanto, não se quer aqui de apresentar. Em todo caso, as distinções brevemente introduzidas servem para compreender a crítica à “simbologia frágil” de George, precisamente na medida em que seu equívoco fundamental está no fato de tomar o corpo e mesmo o poeta e sua vida como obras de arte, procedimento semelhante ao de Gundolf ao ler Goethe. Ainda no *Drama Barroco*, Benjamin articulava o mesmo gesto crítico a respeito da concepção de tragédia em Nietzsche, mas com o foco no status da obra de arte diante da natureza e da moralidade. Nietzsche, como pensa Benjamin, teria se furtado a um confronto crítico com a abordagem tradicional da tragédia em função de sua ênfase quase exclusiva ao problema da moralidade como representação, sob o pressuposto indiscutível de que “formas de ação e comportamento encontradas em personagens fictícias seriam de tal forma úteis como o boneco para lição de anatomia” (I 283). A menção a Nietzsche serve para mostrar o que teria sido necessário para refutar as teorias vigentes da tragédia: a perspectiva, caríssima a Benjamin, histórico-filosófica. E o cerne dessa questão repousa sobre a reproduzibilidade ou copiabilidade <*Abbildbarkeit*> das ações humanas muito antes de pensá-las transpostas em obras de arte. No limite, a questão se coloca precisamente na definição dos domínios teórico, prático e estético da

filosofia, uma vez que o efeito de uma ação, independente de sua motivação, tem lugar na natureza, cujo conceito é sempre produto do entendimento⁷⁴. Vale lembrar que conceitos são pensados, na tradição filosófica alemã de vertente kantiana, como notas sob as quais podem se reunir um sem-número de representações⁷⁵, não sendo, por definição, idênticos à representação do fenômeno e muito menos a ele. Desse modo, como Benjamin bem ressalta, o que está em jogo para a crítica de obras de arte não poderá se colocar na perspectiva moral sem antes formular a questão sobre a adequabilidade das ações e formas de comportamento, apresentadas nas obras de arte, ao significado moral como mímeses da realidade: “são conhecimentos morais nos quais por fim o teor <Gehalt> de uma obra pode ser apreendido adequadamente?” (I 283). A questão se resolveria ao tentar compreender a moralidade como um dos momentos do teor de verdade <Wahrheitsgehalt> da obra de arte, na medida em que a moralidade também se pode deixar investigar na perspectiva “histórico-filosófica” (I 283) – o que também não escapou a Nietzsche em textos especialmente dedicados ao problema⁷⁶. Já a questão principal sobre a possibilidade de representação da vida em obras de arte deve passar pelo crivo da seguinte consideração, longa mas digna de nota:

“[P]ersonagens fictícias existem apenas na criação poética. Elas estão na totalidade de sua poesia, como os sujeitos gobelinos [referência às manufaturas da família francesa de tapeceiros Gobelin] em sua tessitura, de tal modo entrelaçadas, que não podem de forma alguma ser desamarradas dela. A forma humana da poesia, da obra pura e simplesmente, se encontra ali de modo diferente do real, e nela somente o isolamento aparente do corpo <Leib>, como expressão de isolamento moral com Deus, tem seu teor inconfundível diante da

⁷⁴ Cf. Kant, *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, BA, 36: “todas as coisas da natureza operam sob leis”, de modo que “natureza” será sempre entendida como o espaço conceitual dentro do qual todo objeto deve estar submetido a leis – e isso é uma atribuição feita pelo entendimento.

⁷⁵ Para a teoria kantiana do conceito, que está na base do conceitualismo filosófico alemão, cf. J. Beckenkamp, *Conceito e crítica: estudo sobre a gênese do conceitualismo kantiano*, Tese de doutorado em Filosofia, Campinas, Unicamp, 1999, p. 159ss.

⁷⁶ Cf. F. Nietzsche, *Genealogia da Moral. Uma polêmica*, São Paulo, Cia das Letras, 1998; também F. Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen*, Frankfurt a M, Insel Verlag, 1981, em especial 2. consideração; além de F. Nietzsche, *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*, in Nietzsche I, Os Pensadores, São Paulo, Nova Cultural, 1987.

percepção. 'Não debes fazer para ti nenhuma imagem'⁷⁷ – isso não serve apenas à defesa do culto. Com ênfase incomparável, a interdição da representação do corpo preserva a aparência de ser cópia da esfera na qual a essência moral do homem é perceptível. Todo moral está ligado à vida em seu sentido drástico, precisamente lá onde ele se detém na morte como local do perigo puro e simplesmente. (...) Pois, de sua parte, a arte não pode conceder de forma alguma ver-se promovida a conselho de consciência em suas obras e observar apenas o apresentado <Dargestellte> no lugar da apresentação <Darstellung> mesma. O teor de verdade desse todo, que nunca se encontra no dogma exclusivo, muito menos moral, mas apenas no desdobramento crítico, comentado da obra mesma, encerra precisamente prescrições morais apenas de forma sumamente mediada” (I 283-4).

“A interdição da representação do corpo preserva a aparência de ser cópia da esfera na qual a essência moral do homem é perceptível”⁷⁸. A aparência <Anschein>, também *Schein* – dito desde logo: a bela aparência <schöner Schein> – ganha aqui com o mandamento da interdição da imagem sua proteção diante do risco de ser engolida por princípios heterogêneos, no caso, os da moralidade como dominantes sobre o corpo. No limite, a moralidade pode ser apreciada *mediante* o comentário crítico como desdobramento da obra de arte, que também procura preservar o “véu” <Hülle> da aparência unicamente no qual a beleza se encontra entrelaçada: “a crítica de arte não tem de erguer o véu, antes deve erguer-se à intuição verdadeira do belo através do preciso conhecimento do véu como véu” (I 195)⁷⁹, dirá Benjamin no ensaio sobre *As afinidades eletivas*, remetendo também a ele na passagem acima (I 284, nota 12). Portanto, a ideia de que na aparência se trata de

⁷⁷ Segundo Mandamento, cf. Êxodo, 20, 4-6: “Não debes fazer para ti nenhuma imagem nem qualquer cópia tanto do que está acima, no céu, quanto do que está abaixo, na terra, nem do que está na água, sob a terra: não as adores nem as sirvas! Pois eu, o Senhor, teu Deus, sou um Deus colérico que castiga as más ações dos pais até a terceira e quarta geração de filhos daqueles que me odeiam, mas concede misericórdia a outros mil que me amam e guardam meus mandamentos”, segundo a tradução de Lutero, transposta para o padrão vigente da língua alemã pela Igreja Evangélica da Alemanha. Cf. *Lutherbibel*, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart, 2006.

⁷⁸“(…) beugt das Verbot der Darstellung des Leibs dem Anschein vor, es sei die Sphäre abzubilden, in der das moralische Wesen des Menschen wahrnehmbar ist”.

⁷⁹ Cf. W. Menninghaus, “Walter Benjamins romantische Idee des Kunstwerks und seiner Kritik”, p. 431-2; cf. também L. Gatti, *Constelações*, p. 76.

encobrimento da verdade e da beleza é também no *Drama Barroco* refutada de modo análogo: no Banquete, Platão atribui à verdade, diz Benjamin no Prefácio <erkenntniskritische Vorrede>, a tarefa de “garantir o ser à beleza. Nesse sentido ele desenvolve a verdade como teor/conteúdo <Gehalt> do belo. Ele não aparece no desvelamento, antes se mostra em um processo que se poderia descrever metaforicamente como o arder do véu que ingressa no círculo das ideias, como um incêndio da obra no qual sua forma chega ao ápice de sua luminescência” (I 211). Em outros termos, a crítica de arte, como será apontado no conceito de crítica dos românticos alemães na *Dissertação*, procura completar a obra de arte, e não desvelar por trás de sua aparência ou forma de apresentação um conteúdo ou uma essência distinta dela – nesse sentido também é necessário salvar a alegoria como dimensão inerente à linguagem. A única ambiguidade da crítica romântica se encontra em seu caráter destrutivo, que visa o abalo da forma-de-exposição e o desvelamento da “existência imediata da obra como mistério” (I 86). Mas ela é colocada em suspenso, porque esse mistério é o da “revelação de sua dependência absoluta da ideia da arte, seu eterno indestrutível ser-superado na mesma” (I 86), de modo que a destruição da forma, ainda que revele a Ideia, a expõe como intimamente ligada à obra. Só no ensaio sobre *As afinidades eletivas de Goethe* essa questão ganhará um contorno preciso.

V

Se Benjamin, salvo na *Crônica Berlimense*, não mais mencionaria o movimento estudantil, no entanto tornaria a falar de George, mesmo que raríssimas vezes: em 1928 a pedido do *Literarische Welt* (*Sobre Stefan George*), e em 1933 para o *Frankfurter Zeitung* (*Retrospectiva sobre Stefan George*). Indiretamente, sua resenha do livro de Max Kommerell, que pertencera ao círculo até 1930, também abordaria George, com esclarecedoras considerações sobre a concepção de poesia e germanidade do círculo como um todo. Kommerell publica, em 1928, *O poeta como condutor no classicismo alemão*, no qual apresenta uma história da literatura alemã dos clássicos de Weimar até Hölderlin, cuja resenha é solicitada a Benjamin também pelo *Literarische Welt*, que a publicará em agosto

de 1930. Na ocasião ele contaria a Scholem estar com as mãos feridas dos “espinhos de uma rosa surpreendentemente bela do jardim de George”⁸⁰: o livro de Kommerell. Tão surpreendente livro, apesar das inúmeras qualidades mencionadas na resenha, deve ser lido com o devido cuidado já evocado na frase inicial: “houvesse um conservadorismo alemão que se sustentasse, ele deveria ver nesse livro sua carta magna” (III 252). Ao invés de “flores no jardim”, a resenha trará metáforas mais adequadas a um texto que não se deixa enfrentar tão facilmente, senão a ferro e fogo. *Contra uma obra de mestre* – assim seu título – faz jus ao enfrentamento de uma peça teórica diante da qual as investidas do “mestre” George são menos engenhosas. Salta aos olhos de Benjamin o mérito de terem sido “lançadas ao ferro velho” as máximas críticas dos escritos de Gundolf ou “derretidas no lume de uma experiência que pudera desistir da separação hierática de obra e vida” para lançar sobre os autores um olhar de “particular precisão e ousadia” e com “genuíno conhecimento antropológico” que, fiel às disciplinas ocultas inspiradas por George, visaria dar à luz o lado “ora mântico, ora aterrador, satírico, mesmo centáurico” das figuras do classicismo de Weimar: “sente-se o quanto os clássicos montaram a cavalo” (III 253). Não menos notável surgiria do ferro fundido o bélico herói germânico de Kommerell, por todo lado acompanhado do “tinir <Scheppern> de runas de aço” de uma linguagem sectária e de um “tilintar <Klirren> de armas há muito bem enterradas”: “se os povos vizinhos tomaram dos gregos a denominação do herói”, Benjamin faz falar Kommerell, “*nós* possuímos a vigorosa raiz da palavra e com isso o direito à coisa que ela nomeia (...). Quem ainda temeria o mais pesado martelo e a forja mais quente de nosso futuro destino?” (III 255).

Benjamin percebe a conjunção de sutil perspicácia de Kommerell – que toma a existência dos autores na mão “como o grande colecionador de antiguidades”, fá-la girar e a examina “de todos os lados” dando-lhe “a verdadeira vida da tradição” (III 257) – e de sua apresentação da história da poesia alemã como nascimento do herói moderno na linha de uma esotérica “história da salvação <Heilgeschichte> dos alemães”, que seriam herdeiros da “missão grega” (III 254) de trazer o herói <Held> ao mundo. Nada muito diferente disso pode ser depreendido de sua tentativa em pensar a independência do germânico *Held* (no

⁸⁰ Cf. “Anmerkungen der Herausgeberin”, in: GS III, 641.

antigo alemão *helid*⁸¹) diante do grego *ἥρως* – que se converteu no latino *heros* e se manteve, portanto, na raiz da maior parte das línguas modernas. Mas esse manejo linguístico teria mais consequências para além de uma “florida linguagem figurativa”; no melhor dos casos, como a flor espinhosa que atrai mãos inocentes – as quais, pudessem se deixar guiar um pouco pelos ouvidos, perceberiam ao longe o som das ferramentas que forjam esse herói. Nessa história esotérica, os clássicos de Weimar devem ocupar um lugar particular segundo o olhar do autor. A mobilização do “campo de forças mitológico” tomado dos gregos visa, no texto de Kommerell, a um “germânico crepúsculo dos deuses” (III 254). O martelo que fora utilizado por Nietzsche contra os alemães⁸² é mobilizado agora em favor de seu novo herói. Não só os leitores, mas também os próprios clássicos são utilizados “apenas como matéria para a intenção” velada do livro, de modo que volta para si mesmo a censura de Kommerell a pregadores em relação a seus ouvintes. Benjamin lembra a intencionalidade com a qual Hölderlin é mencionado para estabelecer as afinidades entre o espírito grego e o alemão, “quando é exigida da poesia nacional a mais íntima permeabilidade à maneira da raiz <Stamm>” (III 254), para o que o círculo de George busca um *revival* de palavras do alto-alemão médio e mesmo do mais antigo alfabeto rúnico em associação com motivos decorativos góticos⁸³. Ora, para essa espécie de mistificação da germanidade é necessário erguer o classicismo a um modelo, uma imagem pré-constituída que jamais poderá ser objeto de um estudo histórico, uma imagem que corresponderá à exigência de George de uma insurreição alemã contra século – de todo modo supostamente vitoriosa. Kommerell apresenta a imagem de Goethe na perspectiva de um herói acabado, cuja obra de juventude é vislumbrada com a mesma reverência diante de sua obra tardia, estratégia que revela o anacronismo de seu livro – embora em outros

⁸¹ *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. 16 Bde. [in 32 Teilbänden]. Leipzig: S. Hirzel 1854-1960, versão online da Universidade de Trier: <http://germazope.uni-trier.de/Projects/DWB>.

⁸² F. Nietzsche, *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert*, 8ed., Frankfurt a. M., Insel Verlag, 1984.

⁸³ R. Norton, *Secret Germany*, p. 201. Em relação às exigências de Hölderlin para a língua alemã, especialmente no tocante à tradução dos gregos, deve-se atentar para o que considera Antoine Berman sobre o significado desse entrecruzamento entre as línguas: “trata-se muito mais de um duplo movimento *simultâneo* que une a 'experiência do estrangeiro' (do fogo do céu, do pathos sacro, do orgiaco, do sul, da Grécia, do oriente) e a 'aprendizagem do próprio' (a pátria, a terra natal, o nacional)”, cf. A. Berman, *L'épreuve de l'étranger*, p. 258.

pontos, nisso talvez um dos aspectos sedutores para Benjamin, seja inesperado seu tratamento histórico da relação de Goethe com o duque Karl August, em que vêm à tona as peculiaridades da proximidade entre nobres e poetas no estado alemão de 1780.

Entretanto, vislumbrado o ardor férreo da flor de espinho, a crítica terá de confrontar aquilo que a obra de Kommerell, sintetizando nesse sentido os avanços de George, desconhece como essencial para o pensamento ao elevar o classicismo de Weimar a um modelo irretocável: o atual. É necessário à crítica agarrar o “hoje” pelos chifres, esse “touro cujo sangue tem de encher a cova se na beirada aparecem os espíritos dos que se foram” (III 259)⁸⁴. Se a afirmação do atual for seu sacrifício, o círculo de George está duplamente distante disso, visto que evita o presente e com isso nega a si mesmo. Tampouco é uma negação dialética. Para legitimar o próprio empreendimento, o círculo, que ora fala na voz de Kommerell, precisa exaurir qualquer sombra do real e o faz apresentando uma imagem histórica que retira suas forças do “possível” <das Möglichen>, por meio de uma claridade tão intensa que cega – como as edições dos *Blätter für die Kunst* que, com seus motivos góticos e sua grafia artesanalmente trabalhados, apelavam fortemente para as sensações visuais do leitor. O possível inclui também o que não aconteceu, para o qual é “absurdo procurar 'justificação histórica'” (III 253). Antes se esconde uma estratégia latente, bastante factível, pois ela repete a mesma postura de George quando quis negar suas influências do simbolismo francês. A imagem dos irmãos Schlegel aparece destruída quando Kommerell evoca a querela com Schiller⁸⁵, e Benjamin não deixa escapar a sutil suspeita: “o romantismo”, diz ele,

“está na origem da renovação da lírica alemã que George consumou. Ele está também na origem do desenvolvimento filosófico e crítico que hoje se ergue contra essa obra (...). Aquele classicismo de que ouvimos aqui é uma descoberta tardia e uma política de estadista do círculo (...). Toda observação dialética da

⁸⁴ Alusão à aventura de Ulisses no Hades, no canto XI da Odisseia.

⁸⁵ A ruptura se deu com Friedrich Schlegel mais em função de sua participação da revista *Deutschland*, de Johann Friedrich Reichardt, que mantinha uma animosidade de tom republicano com as *Horas* de Schiller. Cf. Behler, *Frühromantik*, p. 94ss. De outro modo, são grandes as afinidades – mesmo reconhecidas por Schlegel – entre os estudos de Schiller e de Schlegel sobre a poesia grega.

poesia de George colocará o romantismo no cerne, já a heroizante e ortodoxa não pode fazer nada mais inteligente do que mostrá-lo tão nulo quanto possível” (III 253-4).

Recentemente essa segunda linha de interpretação se transformou em uma estratégia de tratar indistintamente a figura do “romantismo alemão”, fazendo crer que, como um *affair* germânico, também Georg, Rilke ou Hofmannsthal foram românticos⁸⁶. Falta a esse tipo de leitura o “desenvolvimento filosófico e crítico” de que fala Benjamin. A própria resenha pode ser lida como uma crítica em miniatura, quando comparada a ensaios de maior envergadura. Além do quadro enfático que resulta do cenário literário da década de 1910, uma das consequências dessa crítica inaugurada com a leitura dos românticos: “não se pode esquecer que a crítica deve afirmar a si mesma para sustentar algo” (III 259). Ora, a estratégia de autonegação (não-dialética), se observada dessa perspectiva, resulta para o proponente na impossibilidade da crítica, uma vez que ele não terá o fundamento ou, caso se queira, o ponto de partida pelo qual a mesma poderá iniciar seu trabalho sobre uma forma artística. Por isso é acrítico e, muito mais que isso, a-histórico o retrato do classicismo de Weimar feito por Kommerell. Quanto mais o crítico não possa se afirmar com seus pressupostos diante da obra, tanto menos poderá afirmar o presente diante da história na qual a mesma obra se desdobra – e vice-versa. “A imagem do classicismo de Kommerell vive da reivindicação de poder que reconhece nele” (III 258), de algo que certamente ele próprio impinge a seu objeto, mas que de outro modo é uma exigência alheia à sua autoafirmação como crítico. Já o touro do presente é o próprio crítico que, no final das contas, terá de agarrar-se pelos chifres e deixar-se sangrar na cova dos mortos para fazê-los reviver em seu texto. Não se entregar para a morte, como os jovens de George e de Wyneken na primeira guerra, mas sacrificar-se ou deixar-se atingir pela “força de ataque mortal do pensamento” (III 259) em favor dos mortos. No entanto afirmar-se pressupõe

⁸⁶ R. Safranski, *Romantismo. Uma questão alemã*. Trad. Rita Rios, São Paulo, Estação Liberdade, 2010, p. 285-7. O autor chega a afirmações absurdas como a de que “George fundou um ‘estado estético’ como outrora Friedrich Schlegel havia provavelmente imaginado nos seus sonhos ousados. Não há nenhuma dúvida de que Stefan George era no final das contas um romântico, ainda que de estrita observância” e oferece como prova talvez o pior de seus livros, *O novo reino*, de 1928.

assumir o risco de toda a incompletude, mesmo das falhas, das quebras e cesuras que o gesto crítico haverá de ver em si mesmo. Não tentar evitar a irrupção dessa quebra é a *conditio sine qua non* para a crítica apontar o dedo e reconhecer, nas cesuras das formas a serem expostas, aquilo que ela sabe afirmar em si mesma, visto que a todo momento em que opera sobre o passado o gesto crítico é presente – assim como o gesto crítico atual sobre a crítica pretérita é crítica da crítica como cesura da cesura. Só afirmando as quebras que permeiam esta dissertação é que será possível reconhecer, no acaso feliz, as rupturas essenciais para a formação da crítica benjaminiana.

Passagem 1:

A transparência do eu ou a pobreza de experiência.

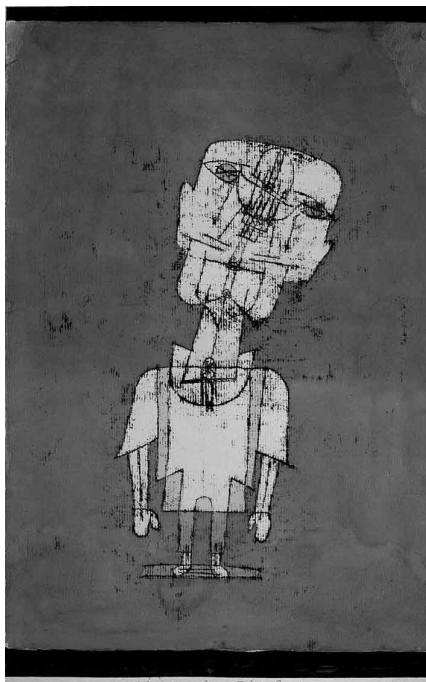
“Há algo comum a Kafka e Proust, e quem sabe se esse algo se encontra de resto em qualquer outro lugar. Trata-se de seu uso do 'Eu'. Se Proust em sua *recherche du temps perdu* e Kafka em seus diários dizem Eu, então em ambos é um Eu igualmente transparente, vítreo. Seus cômodos não têm nenhuma cor local; cada leitor pode habitá-los hoje e amanhã se mudar. Espreita-los e conhecer dentro deles sem ter que se prender em nada neles. Nesses escritores o sujeito acolhe a coloração protetora do planeta, que encanecerá na catástrofe vindoura” (II 1221).

O eu vítreo é o mesmo reivindicado em *Experiência e Pobreza*, de 1933. Se no ensaio *O narrador* (1936), o russo Nikolai Leskov, Benjamin procura descrever as condições mediante as quais a narração fora possível no horizonte da experiência <Erfahrung>, em *Experiência e Pobreza* a fábula do moribundo que dá o último conselho aos filhos (II 213-4) é introduzida para logo mostrar que a transmissão da experiência está em declínio. Sendo a morte o acontecimento em que “não só o saber ou a sabedoria do homem assumem pela primeira vez uma forma transmissível, mas também e sobretudo sua existência vivida”, diz *O narrador* (II 449), não surpreende que dois fenômenos modernos destituam-na desse lugar privilegiado: as práticas de higienização e a entrega dos moribundos à morte em hospitais, “espaços depurados de mortos, habitantes enxutos da eternidade” (II 449), e a morte estúpida nas trincheiras, onde “nada além das nuvens permanecera invariável, e no meio, num campo de forças de torrentes e explosões destruidoras, o minúsculo e frágil corpo humano”(II 214). A ênfase maior desse ensaio de 1933 é sobre quais alternativas se colocam diante do depauperamento da experiência e da iminente catástrofe. Se, depois do retorno mudo dos soldados da primeira guerra, a nova pobreza de experiência fora maquiada por um *revival* de velhas teorias no campo cultural e na prática cotidiana (“astrologia, ioga, christian science, quiromancia”), ela não deixou de mostrar seu rosto nu com a mesma “nitidez e meticulosidade do rosto do mendigo na idade média” (II 215).

Tentar encobri-lo ou galvanizá-lo através de uma mescla de estilos e concepções de mundo (entre as quais a filosofia da vida), como vinha ocorrendo desde fins do século XIX, apenas acentuou as marcas na face da grande pobreza de experiência que a humanidade, sem maquiagem qualquer que pudesse lhe aderir, devolve no olhar de uma nova barbárie.

A barbárie, para Benjamin, pode ser positiva, e nisso o ensaio se coloca na esteira da mobilização de alternativas de superação do niilismo cultural que se apoderou das camadas mais esclarecidas da *intelligentsia* judaico-alemã, sobretudo na figura de Theodor Adorno⁸⁷.

A pobreza conduz o bárbaro a começar do zero, do novo, a construir a partir da escassez. Se a saturação cultural é um peso que imobiliza a liberação de forças para a superação de um



Paul Klee, Gespenst eines Genies (1922)

passado não emancipado (vale dizer, não liberto para a ação presente), o reconhecimento da pobreza se revela como uma grande – mas talvez não a única – chance de mobilidade. Benjamin menciona os grandes criadores ou 'construtores' que fizeram *tabula rasa* das

⁸⁷ Sobre o debate entre Benjamin e Adorno a respeito das possibilidades da arte na época da massificação, cf. L. Gatti, *Constelações. Crítica e verdade em Benjamin e Adorno*, São Paulo, Loyola, 2009, pp.200ss e terceira parte, pp. 229ss.

condições a eles impostas, libertando-se para um novo começo: Descartes com o *cogito*, Einstein que se ocupou tão somente de “pequenas discrepâncias entre as equações de Newton e as experiências da astronomia” (II 215), artistas que se detiveram na matemática e como os cubistas construíram o mundo “a partir de formas estereométricas” ou como Paul Klee, a partir da engenharia, que criou figuras “como que esboçadas na prancheta de desenho” e que “obedecem [...] ao seu interior na expressão de suas faces. Mais ao interior do que à interioridade: isso as faz bárbaras” (II 216). Figuras de quadros como o *Ator de teatro* (1923), o *Fantasma de um gênio* (1922), o emblemático *Angelus Novus* (1920) ou ainda as figuras de arame de Alexander Calder (1898-1976) são exemplos dessa engenharia. Se à vida adaptada às grandes cidades corresponde a atitude de uma necessária revisão de si mesmo, visto que o “eu” se transformou junto com os modos de viver, esse autoconhecimento certamente deverá abrir mão de concepções essencialistas já concebidas. Obedecer mais a seu interior do que à interioridade – como desenho de prancheta de engenheiro que deixa à mostra as linhas internas e medidas do esboço (figuras de Klee) – significaria deixar manifesto no olhar um tipo de nudez reveladora das transformações que o corpo sofrera com a introdução de novos artifícios ou novas “extensões” – para usar a expressão de Marshall McLuhan⁸⁸. E mais: a necessidade de autocompreensão na atualidade coloca em jogo uma necessária revisão desse autoconhecimento *a fortiori*, visto que ela questiona a fixidez dos modelos existentes de explicação da realidade. Hoje já não soam – ou não deveriam soar – como bárbaras essas formulações, caso se considere os diversos desdobramentos da autocompreensão no campo das “ciências humanas” ou “ciências do espírito” e, não menos importante, a distância histórica e o horror de duas grandes guerras, com o holocausto e outros tantos genocídios, que mostraram estéril e danoso politicamente qualquer tipo de essencialismo. Mas à época de uma massificação ainda incipiente custou-se reconhecer que o abismo entre a concretude das relações de poder e a “nova miséria com o desdobramento monstruoso da técnica sobre o homem” (II 214) estava prestes a se abrir debaixo dos pés dessa nova existência. A batalha cultural é, assim como a luta da escrita contra a morte, a batalha pela própria vida, e ela se encontra

⁸⁸ M. McLuhan, *Understanding media: the extensions of man*. Cambridge, Mass.: MIT, 1994.

prefigurada em tantas quantas são as possibilidades geradas pela nova técnica. Não se trata de apologia do presente, mas de um avanço na direção do “atual” com uma “total ausência de ilusão sobre a época”, porém com “uma crença sem reservas” (II 216). Esse tipo de crença ou ousadia serve para descrever os projetos dos novos bárbaros que Benjamin segue a evocar: Bertold Brecht, cuja assertiva sobre o comunismo não como “distribuição justa da riqueza, mas da pobreza” (II 216) deve ser entendida no contexto de pobreza de experiência; o arquiteto Adolf Loos e ainda Klee, que se dirigem “ao contemporâneo nu, que berra como um recém-nascido nas fraldas sujas dessa época” (II 216); Paul Scheerbart, que com seu *Lesabéndio, um romance de asteroides* (1913) festeja a barbárie em suas criaturas valorosas produzidas pela técnica, as quais possuem uma linguagem artificial e recusam o humanismo e a semelhança com os humanos até mesmo em seus nomes, que Benjamin compara aos nomes dados pelos russos a seus filhos: “Outubro”, por causa da revolução, “Piatletka” em referência ao plano quinquenal de Stalin⁸⁹, “Awiachin”, segundo o nome de uma companhia aérea. E salienta: “nenhuma renovação técnica da linguagem, apenas sua mobilização a serviço da luta ou do trabalho; em todo caso a serviço da mudança da realidade e não de sua descrição” (II 217). Também o habitat da 'gente' de Scheerbart em casas de vidros ajustáveis e móveis é *sui generis*, como a arquitetura de Loos ou Le Corbusier, e é aqui, numa passagem transcrita integralmente do ensaio, que o 'eu vítreo', evocado a propósito de Kafka e Proust, encontra sua morada:

“o vidro não é por acaso um material duro e liso, no qual nada adere. É também frio e sóbrio. As coisas de vidro não possuem 'aura'. O vidro é sobretudo inimigo do segredo. É também o inimigo da posse. O grande poeta André Gide disse uma vez: toda coisa que eu quero possuir se torna intransparente <undurchsichtig> para mim. Acaso pessoas como Scheerbart sonham com cenários em vidro, porque são conhecedoras de uma nova pobreza? Talvez aqui uma comparação fale mais que a teoria. Ao entrar em um quarto burguês dos anos 1880 a impressão mais forte é “aqui não tens nada a procurar”, mesmo diante de todo

⁸⁹ “Piatiletka”, em russo “o de cinco anos”, foi um plano de prioridades para a produção industrial e agrícola do país em um período de cinco anos. Nomes alusivos a datas comemorativas também eram comuns: “Dazdraperma”, uma abreviação do slogan “Viva o primeiro de maio!” (DAZDRAvstvuet PERvoe MAia).

conforto sob o qual ele talvez resplandeça. Aqui não tens nada a procurar – pois aqui não há um único lugar no qual o morador já não tenha deixado seu rastro: nos bibelôs sobre as cornijas, nos forros das almofadas, em adesivos das janelas, na tela protetora da lareira. Um belo dito de Brecht corre aqui em auxílio: “apague as pegadas!⁹⁰” é o refrão do primeiro poema do 'Manual para habitantes das cidades'. Aqui, no quarto burguês, o comportamento oposto se tornou hábito. E, inversamente, o *intérieur* necessita que o morador acolha os hábitos em grau supremo, hábitos que fazem mais jus ao *intérieur* em que vive do que a si mesmo”. (II 217).

Contra o apego estéril aos rastros do interior, os cenários de Scheerbart e a arquitetura da Bauhaus teriam encontrado no duplo genitivo “cultura do/de vidro” <Glaskultur> uma resposta adequada do tempo à apropriação da técnica. E na verdade uma cultura de vidro adequada à pobreza de experiência que, ao contrário do que se poderia esperar, suscita no indivíduo moderno antes a libertação de uma tradição sobrecarregada do que um retorno ao mundo épico do narrador. O desejo de quem “‘devorou’ tudo, a 'cultura' e o homem e se tornou farto e cansado” é o de livrar-se das experiências mas, uma vez que está saturado, recai na exaustão. Como na digestão dos glutões, a modernidade necessita do sono para recuperar-se, que é quando o sonho lhe assalta com a realização de uma vida estupenda, latente e fraca durante a vigília: “a vida do Mickey Mouse é um desses sonhos dos homens de hoje” (II 218). O cinema de animação de W. Disney e suas maravilhas, mas também a “citação do gesto” em Chaplin, para usar a feliz expressão de L. Gatti⁹¹, superam e debocham da tecnologia, na medida em que elas se produzem sem qualquer “maquinaria” a partir do corpo de suas figuras, de objetos da animação ou da natureza – deboche que se faz da junção de natureza e técnica em uma existência que aparece redimida <erlösend> diante dos olhos de uma multidão de espectadores, segue Benjamin, “que se tornaram cansados nas complicações sem fim do cotidiano, e para os quais a finalidade da vida aparece apenas como o ponto de fuga mais distante em uma perspectiva infinita de meios” (II 218).

⁹⁰ Cf. análise do poema de Brecht, feita por J. M. Gagnebin, *História e narração em Walter Benjamin*, p.60ss.

⁹¹ Cf. L. Gatti, *Op. cit.*, p. 145ss, também p. 320ss.

Se por um lado o eu saturado dorme e sonha com a redenção, por outro a nova barbárie evocada na penhora da herança da humanidade em troca da “pequena moeda do atual” (II 219), para o que também o cinema nos convida (I 478), está em condições de aproveitar a chance do esvaziamento para habitar os cômodos transparentes da nova época, antes que o encanecimento do mundo lhe adira e lhe jogue nas sombras de dentro da casa de penhores que, como as nuvens estáticas sobre o céu da geração de 1914, trariam a guerra futura. A guerra viria de vez como aceleração da maquinaria da vida cotidiana que, subtraindo do trabalhador industrial o horizonte de experiência, conduziria o trabalhador adestrado pela “vivência” à máquina para a formação militar, processo que talvez concorresse, segundo uma nota de Benjamin no ensaio sobre Baudelaire, ao lado da migração da “práxis da produção para a da destruição”, para a “preparação da sociedade à guerra total”⁹² (I 632, nota). Se o período entre-guerras liberou diversas forças inconscientes numa explosão de imagens de horror da guerra de trincheiras, essas forças não deixaram de ser cooptadas para uma reincidente corrida armamentista que culminara em mais imagens de horror, porém sob a égide de um mundo administrado, para usar a expressão de Adorno e Horkheimer. A primeira metade do século XX pode ser recapitulada como um triunfo da economia política sobre o poder das aristocracias europeias e um subsequente triunfo dos métodos de aplicação da pura violência sobre a economia política, sendo o período intermediário, de 1920 a 1940, o espaço-limiar ao mesmo tempo para a certeza de um futuro nefasto e para a consideração de alternativas a essa certeza. Se pensarmos o entre-guerras como uma experiência limiar no horizonte da história humana, a saber, entre a possibilidade de otimizar pela técnica as condições de vida para uma crescente quantidade de pessoas e a possibilidade concreta de sua total destruição, então o exercício do pensamento também não poderá se afastar dessa tensa situação limite.

Esse parece ser o tema fundamental a ser considerado no contexto do ensaio sobre Hölderlin, porque com ele e com a dissolução do movimento estudantil para Benjamin, a

⁹² Cf. Th. Weber, *Op. cit.*, p. 250.

questão política e estética se torna a questão da guerra. É precisamente após o suicídio de Heinle, ocorrido na sala do fórum estudantil, que Benjamin se retira do cenário e reage com uma “clausura espiritual, com um dia de julgamento sobre Hölderlin, George e seus jovens amigos no signo da poesia”⁹³, quando também compõe um ciclo de sonetos dedicados ao amigo morto⁹⁴, mas também estabelece para si os primeiros “princípios” para uma crítica.

⁹³ *Idem*, p. 62.

⁹⁴ Cf. *Sonetos*, de 1 a 73, in: VII 27-64.

2.

O “comentário estético” e o nascimento da crítica em *Dois Poemas de Friedrich Hölderlin: Coragem de Poeta - Pusilanimidade*.

Escrito na virada de 1914 para 1915, logo após a irrupção da primeira guerra mundial, o ensaio *Dois poemas de Friedrich Hölderlin: Coragem de poeta e Pusilanimidade* (doravante *Hölderlin-Essay*) pode ser lido retrospectivamente como uma resposta às questões colocadas diante do jovem Benjamin a partir de seu envolvimento com Wyneken e Heinle, bem como pela ocasião em que se dera também sua descoberta do Hölderlin tardio, vivamente recebido pelo círculo de George através das odes desenterradas por Hellingrath. Ainda que o ensaio tenha sido concebido mais em função de um “mergulho” na obra de arte em particular, ele guarda em perspectiva sistemática um profuso campo de discussões estéticas que se aproximam da crítica de arte de Walter Benjamin. Para o debate de uma programática “estética da arte poética” ou, em outras palavras, de uma teoria da arte pensada como meta do *Hölderlin-Essay* (II 105)⁹⁵, são trazidos à baila elementos da concepção de arte de Goethe e de Novalis, já antecipando temas da *Dissertação* de 1919. Embora não fosse destinado à publicação, sendo reservado a alguns interlocutores como Gershom Scholem e ao próprio Hellingrath – cuja morte no *front* em Verdun impediu que Benjamin lhe enviasse o “*Hölderlinarbeit*, para o qual o ensejo exterior fora a proposição do tema em seu trabalho sobre as traduções de Píndaro”⁹⁶ – o texto é avaliado retrospectivamente como constituinte dos “*esplêndidos princípios*”, comentam os editores Tiedemann e Schweppenhäuser, que Benjamin “postulou em seu vigésimo segundo ano de vida”, sobre os quais, no entanto, como confessaria a Scholem em carta de 1930, “*não tivera podido erguer toda a vida*” (II 922). Os editores acrescentam a

⁹⁵ Cf. II 105: “A tarefa da presente investigação não se deixa inserir na estética da arte poética sem explicação” é a frase inicial do ensaio.

⁹⁶ Cf. Carta a Ernest Schoen de 25.02.1917 (apud II 921). Benjamin se refere à tese de doutorado de Hellingrath, *Pindarübetragung von Hölderlin: Prolegomena zu einer Erstausgabe*, Munique, 1910.

esses “princípios” uma série de textos do jovem Benjamin, organizando-os em uma parte da edição dedicada a “estudos metafísicos e de filosofia da história” (II 89-233), interpretando-os portanto dentro de uma concepção histórico-filosófica imanente e articulada a partir de *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* (1919), do ensaio *As afinidades eletivas de Goethe* (1922) e do tratado *Origem do drama barroco alemão* (1924). Uwe Steiner, por exemplo, apontou reiteradamente para a importância de diversos pequenos ensaios no interior das discussões travadas nos escritos maiores supracitados, como *O idiota de Dostoiévski* (II 237-241) ou o não publicado na edição de Tiedemann *O arco-íris, conversa sobre a fantasia*⁹⁷. Dessa forma, o gesto programático de uma “estética da arte poética” pode ser entendido se relacionado progressivamente não só a um outro gesto afim, pensado em termos de uma teoria da arte como crítica da bela aparência⁹⁸, mas também voltado para o desiderato de uma investigação de “história de problemas” (I 11)⁹⁹. O acompanhamento desse fio condutor, sugerido inclusive pela primeira edição crítica da obra de Benjamin, permite ver o quanto a teoria da arte – e com ela a crítica – começa aos poucos a se colocar como problema filosófico na relação entre verdade e beleza¹⁰⁰.

I

Se em relação aos poemas lidos na sala do fórum estudantil o veredicto sobre Stefan George guardava a reserva de uma perspectiva eminentemente histórico-filosófica, de forma igualmente histórico-filosófica é a leitura de Friedrich Hölderlin, mas já como pólen para uma filosofia da arte. Ela inicia com uma exposição metodológica que se autodenomina “comentário estético” distinto do meramente filológico, em consonância com

⁹⁷ Cf. W. Benjamin, “Der Regenbogen. Gespräch über Phantasie” (in: *Aura und Reflexion: Schriften zur Kunsttheorie und Ästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2007), pp. 13-20, também cf. U. Steiner, *Die Geburt der Kritik aus dem Geiste der Kunst*, p. 41, p. 91.ss.

⁹⁸ Sobre o problema da arte como o da “bela aparência” e sua crítica em Benjamin, cf. L. Gatti, *Constelações*, p. 49-81.

⁹⁹ Para a dissertação de Benjamin será citada em rodapé a tradução brasileira de M. Seligmann-Silva, W. Benjamin, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, pp. justapostas às páginas do original, salvo quando a tradução, quer de passagens ou de conceitos, for de minha responsabilidade no presente trabalho, caso em que a referência virá somente no corpo do texto.

¹⁰⁰ Sobre isso cf. J.M. Gagnebin, “Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou verdade e beleza” (In: *Kriterion Revista de Filosofia*, vol. 46, no. 112, Belo Horizonte, 2005), pp. 183-190.

a reivindicação de meios hermenêuticos adequados para ler Hölderlin, o que já Hellingrath teria exposto no desejo de que as odes tardias recebessem um tratamento editorial semelhante ao destinado a autores clássicos¹⁰¹. No cerne da preocupação introdutória de Benjamin se encontraria uma indispensável concorrência de elementos estritamente filológicos com aspectos histórico-espirituais <*geistesgeschichtlich*>, decorrente das novas exigências de um método então reivindicado como “história do espírito”¹⁰². A prudência interpretativa de Benjamin é assim justificada pelo seu conhecimento das novas discussões em torno da recepção de Hölderlin, malgrado ainda à inacessibilidade de material editorial minucioso¹⁰³. Ao propor o comentário estético de duas poesias líricas de Hölderlin, *Coragem de poeta* e *Pusilanimidade*, é correto observar que Benjamin mostra não só uma afinidade com os desideratos de Hellingrath, o qual sugerira inclusive ver nas odes posteriores a 1800 uma unificação e completude de desenvolvimentos ainda inacabados da lírica de Hölderlin, apontando precisamente para o cotejo de *Coragem de poeta* e *Pusilanimidade*¹⁰⁴. Para além do apreço pelo comentário filológico de Hellingrath, Benjamin mostra uma clara percepção de que, para a leitura de Hölderlin, inevitável seria um trabalho de compreensão que tivesse sua garantia em uma estética filosófica, de modo que seu “comentário” se volta para a tradição estética alemã desenvolvida por Kant, Goethe e Novalis.

O primeiro passo para articular seu comentário nesse cenário maior e, diríamos, decisivo para uma teoria da arte, é explicitamente apresentado logo no enunciado da questão metodológica do ensaio: “a forma interna, aquilo que Goethe descreveu como teor <*Gehalt*>, deve ser apresentada nesses poemas” (II 105). Goethe teria se manifestado a respeito da “forma interna” por ocasião de uma resenha de um escrito do dramaturgo

¹⁰¹ Cf. A. Honold, *Der Leser Walter Benjamin*, p. 53 e nota 3, p. 97.

¹⁰² A. Honold, *Der Leser Walter Benjamin*, p. 52. Cf. também Ch. König, E. Lämmert (orgs.), *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910-1925*, Frankfurt a. Main, 1993.

¹⁰³ Sobre o conhecimento de Benjamin das fontes, cf. U. Steiner, *Die Geburt der Kritik aus dem Geiste der Kunst*, p. 154, nota 752, p. 161-63. Cf. também P. Primavesi, “Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin” in B. Lindner (org.), *Benjamin Handbuch*, Metzler, Stuttgart, 2006.

¹⁰⁴ Cf. P. Primavesi, “Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin”, p. 465. A referência de Primavesi é o livro compilado postumamente com comentários de Hellingrath sobre Hölderlin, N. Hellingrath, *Hölderlin Vermächtnis. Forschungen und Vorträge. Ein Gedenkbuch zum 14.12.1936*. Eingel, ed. L. v. Pigenot, Munique, 1936.

francês Louis-Sébastien Mercier, em que se contrapunha ao conceito abstrato de forma então em voga na estética acadêmica¹⁰⁵. Mas na apresentação do projeto da revista sobre arte *O Propileus* (1798-1800)¹⁰⁶, cujo caráter introdutório no entanto oferece uma série de importantes considerações sobre a teoria da arte articulada pelo próprio Goethe, o conceito de “teor” é exposto ao leitor em um tom bastante próximo, como se verá, do de Benjamin no *Hölderlin-Essay*. Depois de introduzir a célebre prescrição, a partir de um desiderato de Winckelmann, segundo a qual o artista deve se ater à natureza, estudá-la e imitá-la para então trazer à tona algo semelhante a seus fenômenos, Goethe observa que nessa tarefa é necessário ao artista penetrar nas suas profundezas e nas de si mesmo para, “rivalizando com a natureza, produzir algo *orgânico-espiritual* [grifo meu, W.Q.], e dar à sua obra de arte um tal teor <*Gehalt*>, uma tal forma, que por ela a obra pareça ao mesmo tempo natural e sobrenatural”¹⁰⁷. Essa unidade da aparência está apenas na obra de arte, pois nem ao gênio é dado superar sem auxílio externo o “abismo gigantesco” que separa “natureza e arte”. Dessa forma, Goethe postula uma autonomia da obra, apreensível somente mediante a pressuposição de uma forma interna que lhe confira tal independência e, embora o poeta não expresse textualmente, Benjamin faz corresponder “forma interna” e “teor” e os adapta em um único construto para tentar penetrar a “tarefa poética” da obra de arte como, em consonância com a introdução ao *Propileus*, “estrutura *intuitivo-espiritual* [grifo meu, W.Q.] do mundo que engendra o poema” (II 105). Por tarefa poética, Benjamin entende a esfera particular onde repousam os pressupostos do poema, uma esfera que é ao mesmo tempo produto e objeto da investigação e que, por assim dizer, só se descola do poema nessa mesma investigação proposta por seu comentário estético. A despeito da reivindicação introdutória mais abrangente do ensaio, as observações sobre a tarefa poética nos dois poemas em exame não valeriam para uma estética da poesia em geral pois, como esfera que se forja no próprio comentário, terá uma forma ou configuração <*Gestalt*>

¹⁰⁵ Cf. U. Steiner, *Die Geburt der Kritik aus dem Geiste der Kunst*, p. 100.

¹⁰⁶ Sobre a revista, cf. o verbete *Propyläen* in: B. Witte et al, *Goethe Handbuch*, v.3, J.B. Metzler, Stuttgart, 2004, p. 578ss.

¹⁰⁷ J. W. Goethe, “Einleitung in die »Propyläen«”, in: *Goethe Werke*, v. 6, Insel Verlag, Frankfurt a. Main, 2007, p.220.

particular para cada poema analisado. Dito de outra forma: o que vale aqui para uma teoria da arte como programa é antes a exposição de um procedimento de leitura que coloca a obra em particular como seu foco, e não tanto o estabelecimento de uma regra abstrata e geral para todo fenômeno apreendido como obra de arte. A obra passa, assim, a recuperar a autoridade sobre si mesma para o desdobramento da crítica.

Após delimitar o campo de investigação do comentário estético, Benjamin se vale de um conceito que também aparece em Goethe para forjar o construto supramencionado: o *poetizado* <das *Gedichtete*>, em uso indistinto de “tarefa poética”. Numa carta ao conde de Reinhard – que Benjamin citará mais tarde sem mencionar a fonte (I 146) – Goethe comenta a resposta do público diante de *As afinidades eletivas*, argumentando que o mesmo estaria forçado a aceitar, bem mais do que fatos ocorridos <das *Geschehene*>, ao menos o *Gedichtete* de seu romance¹⁰⁸. Benjamin teria supostamente topado nessa carta com o conceito de *poetizado*, que à época de Goethe traduziria o ἔνδοον *ēĩdōs* ou forma interna, presente em Plotino, e que teria chegado a Goethe via Shaftesbury e Herder, tendo sido utilizado como categoria estética na tese de Hellingrath sobre Hölderlin ou, de forma significativa, no estudo de Elisabeth Rotten sobre Goethe e Platão, mencionado como documento de pesquisa para o capítulo final da *Dissertação* (I 110)¹⁰⁹. Se Goethe não o utilizara em sentido técnico, querendo dar a entender que o público talvez compreendesse a “fábula” presente n’*As afinidades eletivas*, como sugere B. Hanssen¹¹⁰, Benjamin o definirá como “categoria de investigação estética” (II 106) em clara distinção ao esquema teórico forma-matéria, na medida em que, segue o ensaio, o poetizado “conserva em si a unidade estética fundamental de forma e matéria e, ao invés de separá-los, torna patente sua ligação imanente e necessária” (II 106). Mas não só como esfera da tarefa poética se caracteriza o poetizado, senão como o círculo onde se encontra a “verdade da poesia” (II 105), e verdade como objetividade do fazer artístico na medida em que preenche a respectiva tarefa artística

¹⁰⁸ Cf. “Brief Goethes an K. F. v. Reinhard vom 31.12.1809”, cit. apud. B. Hanssen, “Dichtermut and Blödigkeit: Two poems by Hölderlin interpreted by Walter Benjamin”, (B. Hanssen e A. Benjamin, *Walter Benjamin and Romanticism*, Continuum, NYC, London, 2002), p. 149. O mesmo artigo se encontra também disponível em *MLN*, 112, n.5, 1997.

¹⁰⁹ Cf. B. Hanssen, “‘Dichtermut’ and ‘Blödigkeit’”, p. 149.

¹¹⁰ Cf. B. Hanssen, “‘Dichtermut’ and ‘Blödigkeit’”, p. 149.

ou poética. Aqui fica claro por que não se trata do processo de criação lírica, da pessoa ou intuição do artista, como advertido no começo do ensaio. Como a investigação é feita no poetizado enquanto esfera na qual a tarefa artística só se desdobra mediante o próprio comentário estético, não há como pensar, ao menos nessa esfera, em uma técnica artística *a priori* capaz de lançar luz ao objeto poético considerado. Tampouco pode a particularidade do gênio artístico – desde Goethe incapaz de “atravessar o gigantesco abismo entre natureza e arte”¹¹¹ – ser deslocada para o centro de uma investigação que em última análise se volta para a concretude do poema. Há, sim, uma aprioridade da obra, como dirá Benjamin, mas ela só se mostra no comentário ou, em conformidade com a estética romântica, na crítica de arte.

E aqui se desdobra o segundo passo de Benjamin na intenção de compreender seu ensaio dentro da tradição estética alemã: “cada obra de arte possui um ideal a priori – uma necessidade em si de *ali* estar”, cita Benjamin (II 105-6) de um fragmento dos *Estudos sobre arte plástica*, da lavra de Novalis (N 2, 648). A aprioridade necessária da obra de arte, cujo desdobramento na *Dissertação* mais uma vez mencionará o mesmo fragmento de Novalis (I 76), constitui na verdade o seu estatuto ontológico por ora paradoxal, uma vez que apreensível apenas na esfera do poetizado como categoria de investigação, mas lhe confere uma estrutura autônoma em concordância com a “forma interna” de Goethe. Essa estrutura só é apresentada na primeira parte da *Dissertação*, em que Benjamin discorre acerca da (preenche de consequências) teoria da reflexão romântica como fundamento ontológico da obra de arte (I 26-40). Ainda que os pressupostos dessa ontologização da arte só possam ser deslindados na perspectiva da recepção de Fichte por Schlegel e Novalis, o postulado da necessidade da obra de arte possui no *Hölderlin-Essay* uma dimensão eminentemente interpretativa ao lado da pressuposição de sua imanência. Junto com a forma interna postulada a partir de Goethe, o conceito de necessidade confere à obra o status de objetividade requerido para uma teoria estética sem no entanto recorrer aos velhos esquemas ontológicos que tenderiam a tratar o problema da arte em termos de análise (portanto, separação) de forma e conteúdo, forma e matéria ou, ainda, aparência e verdade.

¹¹¹ J. W. Goethe, “Einleitung in die »Propyläen«”, p.220.

Portanto, um olhar sobre o assim chamado “método” do *Hölderlin-Essay* ajuda a compreender alguns capítulos posteriores da filosofia da arte de Benjamin¹¹².

A primeira determinação do construto *poetizado* aparece como se tratando sobretudo de um conceito-limite <*Grenzbegriff*>, um limiar¹¹³ entre o poema e a vida. A principal ‘nota característica’ (para usar linguagem conceitual) do poetizado diante do poema é precisamente o seu papel conservador da unidade entre forma e conteúdo na obra, tentando mostrar sua “ligação imanente e necessária”. Pensado como conceito limite, o poetizado compartilha com o poema uma unidade entre forma e conteúdo; diferencia-se, por outro lado, como tarefa <*Aufgabe*>. A tarefa, na medida em que perpassada por elementos dinâmicos, não é uma nota característica, mas uma potenciação das determinações possíveis no poema: “o poetizado é um afrouxamento <*Auflockerung*> da imanência funcional fixa que age no poema propriamente” (II 106), o que ocorre portanto pela soltura de certas determinações. “Imanência funcional”, porque Benjamin pensa os polos que geram o campo de forças do poetizado como (ao menos) duas unidades funcionais: poema e vida. Esse afrouxamento permite superar as determinações do poema por meio de um apreender recíproco <*Ineinandergreifen*> de ambas as unidades, ou seja, a soltura que o conceito limite produz em sua tensão com o outro extremo (a vida) torna visível a “unidade funcional” de diversos de seus elementos. A concreção de vida e poema no poetizado permite, assim pensa Benjamin, abordar o poema a partir de sua tensão atual, de seu status monádico cristalizado no momento da leitura que é sempre a construção de sentido pelo leitor¹¹⁴ (no limite mesmo, se encontra o estabelecimento do texto, algo que a

¹¹² Partindo do conceito de intuição postulado por Benjamin como “o perceber da necessidade” (I 112), U. Steiner apresenta um excuro sobre o conceito de necessidade de W. Kandinsky, que afirmara em *Sobre o espiritual na arte* (1912) a possibilidade de uma gramática da pintura, na esteira da doutrina das cores de Goethe, constituída a partir de leis de necessidade interna ou anímica <*seelisch*>, cf. U. Steiner, *Die Geburt der Kritik*, p. 104. Embora de grande interesse e minuciosa exposição do intérprete, deixa-se, aqui, esse campo de associações com o conceito de necessidade utilizado por Benjamin a partir de Novalis em aberto, visto que mesmo Steiner considera que só em 1917 na anotação “Malerei und Graphik” (II 603) Benjamin menciona Kandinsky, de modo que o debate da questão levaria aqui a especulações que fogem ao escopo deste trabalho.

¹¹³ A noção de limiar já foi explorada como o *leitmotiv* do pensamento de Benjamin por W. Menninghaus, cf. W. Menninghaus, *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1986.

¹¹⁴ Peter Szondi, por exemplo, sugere que para a teoria literária, o conhecimento filológico não servirá apenas para interpretar o material que se apresenta mediante critérios de objetividade, tais como a comparação de

respeito de Hölderlin não se pode subestimar), para com isso expor sua necessidade e forma interna. Da “existência atual de todas [su]as determinações” é que o poema se torna “como tal apreensível em uma unidade” (II 106), portanto não como se um conteúdo transcendente pudesse ser desdobrado mediante análise literária, mas como se o empreendimento crítico pudesse dar conta apenas de uma imanência *sine qua non* do poema, que podemos chamar por ora de sua concretude. Ainda que haja a pressuposição de uma multiplicidade, de uma infinita possibilidade que habita a criação apontada também na obra – e por isso o conhecimento da *constructio* do poema consiste na apreensão de sua capacidade de passar daquele estado de possibilidades para o da concretude – elas não podem ser trazidas ao centro da análise pelo simples fato de que, para isso, seria preciso lançar mão de um método altamente especulativo sobre o *modus operandi* ou do “caráter” do poeta – sobre o que já foi advertido de saída. É também para desviar esse tipo de procedimento que Benjamin procura salvar o poema a partir de suas unidades funcionais, no entrecruzamento com o conceito-limite de poetizado. A função dos elementos manterá as possibilidades múltiplas de concreção como horizonte, mas o mergulho em uma dada concreção ou configuração poética consistirá precisamente na apreensão da determinidade, vale dizer, da capacidade de concreção do possível que, como “suprema determinidade”, deve ser encontrada pelo poetizado independentemente de determinações específicas.

Ainda dentro da primeira determinação do poetizado, Benjamin insiste mais uma vez, antes de explorar o outro polo para onde o conceito limite aponta, na unidade funcional, “intuitiva e espiritual” do poema. Além de sua consonância com as exigências de Goethe para a criação artística na introdução ao *Propileus*, um outro campo de associação conceitual pode ser trazido aqui para compreender a especulação de Benjamin. Logo após remeter à necessidade da obra, mediante a inserção do fragmento de Novalis, Benjamin define sucintamente o poetizado como “unidade sintética do ordenamento espiritual e intuitivo” (II 106). U. Steiner chama a atenção para a notória alusão a Kant, igualmente evidente em outras passagens do ensaio, mas não explicitamente declarada como no caso de

passagens ou a refutação de uma tese pela inexistência de prova textual. Antes, a subjetividade do intérprete deve ser levada em conta. Cf. P. Szondi, *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*, 3. Auflage, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1977.

Goethe e Novalis. Escusado dizer que o neo-kantismo da assim denominada Escola de Marburg ocuparia boa parte do cenário acadêmico no começo do século XX, sendo que é deveras conhecida sua influência sobre o jovem Benjamin especialmente pelos escritos de Hermann Cohen, cujo texto sobre o conceito kantiano de experiência (*A teoria da experiência de Kant*, 1871) ensejou o pequeno projeto *Sobre o programa da filosofia vindoura*, de 1918¹¹⁵. O paralelismo entre a teoria dos juízos sintéticos a priori de Kant – os únicos capazes de expressar conhecimento – cuja síntese de elementos que não se pertencem analiticamente é assegurada pela unidade da apercepção (KrV B131ss., §. 16.), e a “unidade sintética de espírito e intuição” no *Hölderlin-Essay* deixa-se pensar em termos de uma reinterpretação da lavra do próprio Benjamin, em todo caso em rica analogia para a compreensão do objeto ora em exposição¹¹⁶. Kant definira espaço e tempo como “formas puras da intuição sensível” (KrV B36) na parte intitulada estética transcendental da *Crítica da razão pura*, pensada sistematicamente para discorrer sobre o papel da sensibilidade na constituição do conhecimento; na “analítica transcendental” tratava-se sobretudo de expor e legitimar os “conceitos puros do entendimento” ou “categorias” (KrV B102ss), unicamente sob as quais um objeto dado na sensibilidade pode ser *pensado*; na “dialética transcendental”, por fim, trata-se de mostrar como a razão opera com os juízos de conhecimento na perspectiva de seu uso regulativo por meio de ideias transcendentais (imortalidade da alma, liberdade, Deus). No que tange à alusão de Benjamin, os dois primeiros domínios são essenciais para seu conceito de poetizado: “se Kant fundara a condição constitutiva da objetividade na ligação das formas puras da intuição e das categorias por meio de uma síntese transcendental”, comenta Steiner, “Benjamin compreende por 'unidade sintética do ordenamento espiritual e intuitivo' certamente uma condição constitutiva ideal do estético, mas em todo caso objetiva”¹¹⁷. Se essa acepção é afastada mais tarde do conceito de intuição como o “inquirir <Vernehmen> a necessidade”

¹¹⁵ Cf. A. Deuber-Mankowsky, *Op. cit.*, p. 55ss, p. 80ss.

¹¹⁶ U. Steiner, *Die Geburt der Kritik*, p. 127. Como observa Steiner, essa reinterpretação ganha maior contorno na *Dissertação*, quando Benjamin procura expor os fundamentos epistêmicos do conceito de crítica de arte dos românticos em sua relação com a filosofia crítica (I 53ss, I 72ss).

¹¹⁷ U. Steiner, *Die Geburt der Kritik*, p. 127.

(I 112), aqui a proximidade com a estética transcendental de Kant mobiliza a “intuição” de modo alusivo ao falar, por exemplo, em “unidade espaço-temporal” na relação entre homens e deuses em *Coragem de poeta* (II 110), mas isso não significa, como bem observa Steiner, que ele tome espaço e tempo no sentido exato de Kant, uma vez que as duas esferas constitutivas para Kant, sensibilidade e entendimento, são pensadas de forma abstrata e, embora constitutivas de objetividade, descoladas dos objetos sensíveis em particular. Antes, tempo e espaço, no *Hölderlin-Essay*, são articulados no sentido acima exposto de necessidade e imanência da obra de arte, na esteira de Novalis e Goethe, e somente explicáveis a partir de seu uso nos poemas como seus elementos concretos: “a identidade das formas intuitivas e espirituais entre si e reciprocamente”, diz Benjamin, realiza no meio do poema “a interpenetração espaço-temporal de todas as formas em uma súplica: o poetizado, que é idêntico à vida” (II 112)¹¹⁸. A bem lembrada alusão a Kant serve para eliminar qualquer equívoco interpretativo que pudesse lançar mão de critérios inteiramente

¹¹⁸ Parece bastante útil a incursão em Kant, para uma compreensão *ex negativo*, como remanesce ao fim a leitura de Steiner, das articulações conceituais de temas filosóficos tradicionais no *Hölderlin-Essay*, i. é, intuição, identidade, necessidade, aprioridade, espírito, espaço e tempo. Se a obra de arte e a própria arte ganham na imanência, como insiste Steiner, um critério decisivo para sua autonomia, seria interessante procurar compreender por que “o fundamento teórico da autonomia no domínio da arte” é buscado a partir do objeto ou da configuração <Gebilde> artística, no caso da *Dissertação*, “da arte como um medium-de-reflexão e da obra como um centro da reflexão” (I 71-2), “diferentemente da *Crítica do Juízo* de Kant”, segue Steiner (U. Steiner, *Die Geburt der Kritik*, p. 128). Embora a questão fuja ao escopo deste trabalho e mesmo das intenções de Benjamin – sobretudo porque o problema encarado como essencial para Benjamin não é o da estética kantiana, mas da oposição entre a criticabilidade (românticos) e da não criticabilidade (Goethe) das obras de arte, da oposição entre ideia e ideal (I 110) – apesar disso, dizia-se, é interessante ressaltar que essa diferença ocorre justamente em relação à ênfase kantiana no sujeito, precisamente “no jogo harmônico de imaginação e entendimento” (KU H 30), ao apresentar uma fundamentação do juízo estético. Após afastar as contradições implícitas na noção de juízo estético, sobretudo porque juízos pertencem apenas ao entendimento e as intuições sensíveis ou “estéticas” apenas à sensibilidade (KU H28), Kant define juízo estético em geral como o “juízo cujo predicado jamais pode ser conhecimento (conceito de um objeto)” (KU H 30), ainda que possa conter as condições subjetivas para o conhecimento; ou ainda: “juízo estético é aquele cujo fundamento de determinação repousa em uma sensação, ligada com o sentimento de prazer ou desprazer” (KU H 30), como tal sempre uma qualidade do sujeito, p. ex., este vinho é bom, o céu é bonito etc. Fosse seguida de forma minuciosa a exposição dessa questão, a compreensão do primeiro romantismo na esteira de suas respostas à filosofia crítica poderia suscitar mais consequências, como extrai W. Menninghaus da *Dissertação* de Benjamin, da “extensão da reflexão infinita para todo o domínio da filosofia” (Cf. W. Menninghaus, *Unendliche Verdopplung*, p. 42), de modo que a leitura proposta por Benjamin, que este trabalho procura compreender, está em condições de extrair da crítica de arte dos românticos o fundamento de uma crítica radical da filosofia crítica e de seus desdobramentos nas teorias da autoconsciência. No caso presente, sobre o qual este trabalho não irá se alongar, tratar-se-ia de expor problemas de teoria da arte na perspectiva da tradicional aporia sujeito-objeto, tal como resulta da ênfase de Kant no primeiro, dos românticos e do jovem Benjamin no segundo.

estranhos para compreender o esforço conceitual do jovem Benjamin, para o qual, como lembra W. Menninghaus¹¹⁹, “a filosofia no curso de sua história (...) é com razão uma luta pela exposição de algumas poucas e sempre as mesmas palavras – de ideias” (I 127). Desse modo, como o presente trabalho quer crer, impõe-se na medida do possível expor os problemas que estão na fonte dos conceitos e o modo como esses conceitos e problemas são reutilizados e reinterpretados por Walter Benjamin.

Colocado por Benjamin em um espaço de tensão limite, além do qual se situam “unidades funcionais”, o poetizado se depara com a ideia da tarefa poética correspondente à sua ideia de solução que é o poema. Uma vez que tarefa e solução são inseparáveis *in concreto*, por outro lado, na tarefa, que “é para o criador sempre a *vida*”, repousa igualmente a solução, mas posta em uma outra unidade funcional: “o poetizado se mostra portanto como passagem da unidade funcional da vida para a do poema” (II 107). Os pares vida e poema, tarefa e solução, são articulados no poetizado como fundamento de um contexto de vida determinado pela arte e não, Benjamin volta a insistir, pela disposição individual do artista. Se em termos metodológicos há, de um lado, o poema e, de outro, a vida – entre ambos um conceito-limite ou passagem de um para outro – com isso é apreendido o espaço de interpretação para uma estética poética, ainda que não estejam constituídas suas categorias de interpretação. Por isso, para a leitura de Hölderlin, Benjamin propõe pensar que essas categorias “talvez tenham um apoio no conceito de mito” (II 107), opondo, em uma implícita referência crítica à filosofia da vida de Dilthey, às mais frágeis realizações na arte, relacionadas ao “imediato sentimento da vida”, “as mais fortes, segundo sua verdade”, relacionadas “a uma esfera análoga ao mítico: o poetizado” (II 107). Nessa construção, se a vida se encontra em uma relação tensa com a poesia, então ela aparece como o poetizado do poema e, podemos acrescentar, o inverso também é válido: o poema é, na crítica de arte (comentário estético), o poetizado da vida. Assim, uma obra de arte (poesia) pensada em relação imediata com o “sentimento da vida”, “calor do coração” ou “ânimo”, só pode surgir ou como um testemunho de amor, mas sem arte <*kunstlos*>, à natureza; ou como um produto mal feito <*Machwerk*>, estranho tanto à arte como à

¹¹⁹ W. Menninghaus, *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, p. 7.

natureza, e não uma obra de arte <*Kunstwerk*>. Com o conceito de mito Benjamin procura compreender a grandeza e forma interna dos elementos [“os quais descrevemos aproximadamente como míticos” (II 107)] que aparecem concatenados na obra de arte, certamente em uma ligação mais tensa do que harmoniosa. Uma análise que conduza do poema para a vida – e vice-versa – sem passar pela “construção de um mundo espiritual” ou, diríamos em alusão aos românticos, sem considerar que a obra de arte não é expressão imediata, mas *medium* absoluto (I 39s), só poderá ter por objeto uma criação poética material, sem forma e insignificante (II 107), ao passo que a análise das grandes criações “na verdade não topará com o mito, mas com uma unidade, que é expressão própria da vida, produzida pela violência de elementos míticos que se forçam uns contra os outros” (II 108).

A unidade ou concatenabilidade <*Verbundenheit*> produzida por elementos míticos é uma exigência estética que se descola da análise de *Pusilanimidade*, como se verá, mas que Benjamin antecipa para falar da “exposição” <*Darstellung*>, no método, da “intensidade” dessa “concatenação”, precisamente a possível ligação “dos elementos intuitivos e espirituais” do poetizado como “esfera de relações” entre obra e vida. Dito de outra forma, o método deve expor a forma interna do poema mediante a concatenação de seus elementos, pensados, em todo caso, como submetidos a uma lei que Benjamin chama “lei da identidade” (II 108). A expressão perde a hermeticidade caso se considere que em uma análise de elementos (vida e poema tal como aparecem no poetizado) mediante a pressuposição de uma unidade (forma interna do poema) é pensada necessariamente uma ordenação ou legislação que, no caso, permite descrever “a unidade sintética das funções” no limite do poetizado.

O método, no entanto, só poderá ser exposto na comparação dos poemas que Benjamin escolhe para comentar. Ele considera como a primeira versão de *Coragem de poeta* na verdade a que ficou estabelecida como a segunda¹²⁰, desconsiderando portanto a primeira e não a segunda, como afirma com base na edição de Wilhelm Böhm (1905) – o

¹²⁰ M. Janz, “Benjamin – Adorno – Szondi” (In: J. Kreuzer. *Hölderlin Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler V., 2002), p. 439.

primeiro volume da de Hellingrath só apareceu em 1914¹²¹. De resto é correta a hipótese de que *Pusilanimidade* é mais precisamente um desenvolvimento posterior de *Coragem de poeta*, como atesta a edição de J. Schmidt (1992-1994)¹²². Benjamin se refere antes a duas versões ligadas por afinidade (II 108-9).

II

CORAGEM DE POETA (segunda versão)

(Por volta de 1801)

Não te são, pois, aparentados todos os viventes?
Não te alimenta, pois, no serviço a própria Parca?
Então anda, mesmo indefeso
Segue pela vida e nada temas!

O que acontece, que te seja tudo abençoado,
Sê dado à alegria! Ou o que poderia então
Causar-te dor, coração! O que
Ali encontrar, para onde deves ir?

Pois desde que o canto dos lábios mortais
Soltou-se respirando paz, e devota na dor e na fortuna
Nossa melodia aos homens
O coração alegrou, assim também

Nós, os cantores do povo, de bom grado entre os vivos
Onde muitos se reúnem, alegres e a cada um afeito,
A cada um aberto; assim é
Nosso avô, o Deus Sol,

Que concede o dia feliz a pobres e ricos,
Que em tempo fugaz nos sustenta, os efêmeros,
Erguidos por douradas
andadeiras, como crianças.

Aguarda-no e também o assalta, chegada a hora,
Sua maré purpúrea; vê! e a luz preciosa
Vai, conhecedora da mudança,
Com igual ânimo caminho abaixo.

¹²¹ S. Metzger, "Editionen" (In: *Hölderlin Handbuch*), p. 3.

¹²² Cf. HG I 768.

Assim pereça também, se um dia for tempo
e ao espírito não falte o direito em nada, morra
Um dia na seriedade da vida
Nossa alegria, mas duma bela morte!¹²³

Benjamin propõe articular sua leitura em consonância à já mencionada possibilidade de ancorar as categorias de uma estética poética no conceito de mito. Primeiro: *Coragem de poeta* aparece para ele sob uma espécie de “indeterminidade do intuitivo” e uma

¹²³ Tradução livre de HG I 303-4:

“DICHTERMUT (*zweite Fassung*)

Sind denn dir nicht verwandt alle Lebendigen?
Nährt die Parze denn nicht selber im Dienste dich?
Drum, so wandle nur wehrlos
Fort durchs Leben, und fürchte nichts!

Was geschiehet, es sei alles gesegnet dir,
Sei zur Freude gewandt! oder was könnte denn
Dich beleidigen, Herz! was
Da begegnen, wohin du sollst?

Denn, seitdem der Gesang sterblichen Lippen sich
Friedenatmend entwand, frommend in Leid und Glück
Unsre Weise der Menschen
Herz erfreute, so waren auch

Wir, die Sänger des Volks, gerne bei Lebenden
Wo sich vieles gesellt, freudig und jedem hold,
Jedem offen; so ist ja
Unser Ahne, der Sonnengott,

Der den fröhlichen Tag Armen und Reichen gönnt,
Der in flüchtiger Zeit uns, die Vergänglichen,
Aufgerichtet an goldnen
Gängelbanden, wie Kinder, hält.

Ihn erwartet, auch ihn nimmt, wo die Stunde kömmt,
Seine purpurne Flut; sieh! und das edle Licht
Gehet, kundig des Wandels,
Gleichgesinnet hinab den Pfad.

So vergehe denn auch, wenn es die Zeit einst ist
Und dem Geiste sein Recht nirgend gebricht, so sterb'
Einst im Ernste des Lebens
Unsre Freude, doch schönen Tod!”

“desconcatenabilidade <Unverbundenheit> no particular”, pelo fato do mito no poema aparecer “minado” <durchwuchert> pelo mitológico, quando, ao contrário, “o mitológico se mostra como mito somente na medida de sua concatenabilidade” (II 109). Essa distinção adjetival entre mítico e mitológico, analogamente entre o conceito de mito e a própria mitologia, visa separar aqueles empreendimentos artísticos que se valem não de mitologemas, mas do princípio da concatenação interna, i. e., da estrutura do mito atuante de forma imanente na composição artística, daqueles, como o de Stefan George, que pretendem apenas uma transposição de elementos tomados da mitologia para expressar o particular e de forma que o que se pretenderia mítico aparece como heterogêneo, p. ex., na apoteose de *Maximin*. O uso da distinção aparece já em uma entrada do diário de Goethe (05.04.1777): “se o mito é encontrado, então as imagens se sobressaem através das coisas, se é a mitologia, então as coisas se sobressaem através das imagens”¹²⁴, que B. Jeßing interpreta da seguinte forma: “mito se refere ao contexto de interpretação do mundo não alçado ao conceito, ao passo que mitologia é o texto narrado sobre aquilo que é trazido à forma no mito, ou seja, criação poética”¹²⁵, ainda que em sentido estrito a compreensão dessa diferenciação possa ser matizada caso, para o mito, o conceito de narração seja pensado como um *terminus technicus* e, como tal, elevado à categoria de problema filosófico¹²⁶. Se para Benjamin, no *Trabalho das Passagens*, a distinção entre mítico e mitológico perde força, isso pode ocorrer, segundo o comentário de W. Menninghaus, antes para mediar essa primeira distinção entre os adjetivos “mitológico como particular” e “mítico como coeso” de modo a compreender fenômenos que não se reduzem a esquemas mitológicos ou à subsunção mítica ao destino, i. e., “mundos de imagens fisionômicas do cotidiano social” que não dependem mais de “citações da mitologia convencional”, mas são

¹²⁴ Apud. B. Jeßing, “Mythologie” (in *Goethe Handbuch*, 4/2), p. 732: “Da *Μυθος* [sic] erfunden wird, werden die bilder durch die Sachen gros, wenns Mythologie wird werden die Sachen durch die Bilder gros”.

¹²⁵ B. Jeßing, “Mythologie” (in *Goethe Handbuch*, 4/2), p. 732.

¹²⁶ M. Eliade chama a atenção para o caráter narrativo do mito, na medida em que “conta uma história sagrada” e, por isso, “verdadeira”; conta a história da criação, dos “começos” do mundo, e portanto “sempre é a narrativa de uma criação: relata-se como algo foi produzido, começou a *ser*”. Cf. M. Eliade, *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 1963, p. 15. Para as sociedades arcaicas a narração do mito ganha mais importância na medida em que ritualizada, visto que os homens não estão “apenas obrigado[s] a rememorar a história mítica de sua tribo”, mas de “reatualizá-la periodicamente”, cf. M. Eliade, *Aspects du mythe*, p. 24.

apenas “fugidios, transitórios e nessa medida antes mitológicos”¹²⁷ – porque não apreensíveis de forma concatenada.

Porém, ainda que tenha perdido força para o Benjamin tardio, em todo caso essa distinção não perdeu atualidade e, por isso, a necessidade de sua compreensão. Na esteira de M. Eliade, também Paul Ricoeur compreende o papel preponderante (simbólico) da narração para o mito como passagem “do ser essencial do homem”, i. e., o ser revelado no mito, “à sua existência histórica”, tendo como fundo a separação clássica entre mito e história¹²⁸. A consequência principal dessa percepção repousa em uma programática crítica da pseudo-racionalidade dentro da própria gnose, e não do mito, hipótese de trabalho que Ricoeur justifica pelo fato de que é na “gnose que se realiza o simulacro da razão”, por ser precisamente a gnose que “recolhe e desenvolve o momento etiológico do mito”¹²⁹, o qual exprime, ainda segundo Ricoeur, seu “falso logos” a ser “desmitologizado” e não “desmitificado”¹³⁰. A cisão entre λόγος e μῦθος não seria agora rearticulada por meio de uma interpretação do mito pela razão, pois “perder o mito como logos imediato”, vale dizer, na medida em que a narração do mito não se coaduna ao “tempo” dos acontecimentos históricos, “é reencontrá-lo como mito”¹³¹, o que Ricoeur sugere ser possível pelo “reconhecimento dos símbolos e de seu poder relevante”, e não por “uma interpretação puramente alegorizante do mito” – que seria em última instância apenas uma tradução em um texto inteligível que mostraria o caráter dispensável da alegoria como procedimento de leitura¹³². A tarefa proposta por Ricoeur não é, portanto, escapar ao discurso racional, mas investigar o mito como narração em sentido simbólico – e não etiológico¹³³, no qual se

¹²⁷ Cf. W. Menninghaus, *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, p. 69. Cf. também p. 26: “Na civilização desenvolvida Benjamin coloca o mítico por um lado na *linguagem*, por outro nos respectivos *mundos de coisas técnicas*”.

¹²⁸ Cf. P. Ricoeur, *Philosophie de la volonté*, 2. *Finitude et Culpabilité*, (1ed., Aubier, 1960) Éditions Points, 2009, p. 373.

¹²⁹ P. Ricoeur, *Philosophie de la volonté*, p. 375.

¹³⁰ P. Ricoeur, *Philosophie de la volonté*, p. 372.

¹³¹ P. Ricoeur, *Philosophie de la volonté*, p. 372.

¹³² P. Ricoeur, *Philosophie de la volonté*, p. 373.

¹³³ Cf. P. Ricoeur, *Philosophie de la volonté*, p. 376, tb. p. 374, nota: Ricoeur ressalta que o fato de excluir de sua pesquisa a alegoria como figura capaz de traduzir o mito em linguagem inteligível não exclui em todo caso uma “interpretação” do mito e sugere: “digamos que o processo mesmo de descoberta do campo de experiência que o mito *abre* pode constituir uma *verificação existencial* comparável à dedução transcendental

assentaria uma falsa racionalidade. Nessa medida, guardadas as devidas proporções, parece um passo teórico essencial, na introdução do *Hölderlin-Essay*, que Benjamin distinga os elementos coesos que tornam o mito reconhecível “na unidade interna entre o Deus e o destino” ou “no atuar da *ἀνάγκη*” (II 109) – a coação dos deuses – e, com base na subordinação do mitológico ao critério do “mito” como “sua concatenabilidade” (II 109), possa identificar o destino, em *Coragem de Poeta*, na morte da alegria (*morra... Nossa alegria, mas duma bela morte!*)¹³⁴. A morte é o “meio” de onde vem o mundo do “perecer poético” <*dichterisches Sterben*>, onde existir para o poeta é ter coragem <*Mut des Dichters*>. Os elementos mitológicos se entrelaçam de forma não concatenada na morte do nosso avô, Deus Sol¹³⁵ (*Aguarda-no e também o assalta, chegada a hora/ Sua maré purpúrea*), que também perece com coragem (*vê! e a luz preciosa/ Vai, conhecedora da mudança,/ Com igual ânimo caminho abaixo*), e espelha a morte (da alegria) do poeta, ainda que seja o seu (e não o do Sol) destino essencialmente a ser cantado – e nisso um aspecto da “desconcatenabilidade” no particular. Benjamin considera que uma espécie de beleza desconhecida dissolve as figuras do poeta e do Deus (ainda que um pouco menos) ao invés de dar-lhes forma, de modo que a “unidade” parece ser deslocada para outro nível: “a coragem do poeta se funda singularmente a partir de uma outra e estranha ordem; a da afinidade aos seres vivos [*Não te são, pois, aparentados todos os viventes?*, acréscimo meu,

das categorias do entendimento” de Kant [acréscimo meu, W.Q.]. Não é objetivo deste trabalho perseguir essa pista deixada por Ricoeur, mas no local apropriado poderei sugerir que esse desiderato, articulado com a questão da identidade como mesmidade e ipseidade de *Soi-même comme un autre* (1990), talvez lance uma nova luz sobre a discussão do problema do fundamento na teoria da autoconsciência na filosofia do idealismo alemão, que W. Menninghaus, por exemplo, sugere ver a partir da filosofia da diferença de Jacques Derrida. Cf. W. Menninghaus, *Unendliche Verdopplung*, p. 25-29, p. 115-131. A articulação dessas questões pode ser feita a partir da *Dissertação* de Benjamin.

¹³⁴ Como bem observou A. Honold, não se trata em *Dichtermut II* da morte do poeta como afirma Benjamin (II 109), mas da alegria: “*Assim pereça também... / morra /.../ Nossa alegria, mas duma bela morte!*”; e sugere compreender “alegria” em Hölderlin no mesmo sentido de “enthusiasm” de Shaftesbury, “a forma de alegria própria ao poeta”, comenta (cf. A. Honold, *Der Leser Walter Benjamin*, p. 90). Deixo, no entanto, de lado sua insinuação de que esse “equivoco” de Benjamin estaria ligado aos acontecimentos imediatamente anteriores à guerra, i. e., a morte de Heinle e a destinação da juventude à morte na poesia de George, porque irrelevante para a construção do Hölderlin-Essay, posto que a morte, seja do poeta ou de seu entusiasmo, também aparece plasmada de forma não coesa na imagem do pôr do sol. No limite poder-se-ia pensar que se a alegria, como o próprio Honold esclarece, é a alegria do poeta, o seu destino envolveria de forma imediata também o destino do poeta.

¹³⁵ Como lembra J. Schmidt, trata-se da figura de Apolo, o Deus das artes, especialmente da música, e pai dos cantores Orfeu e Linos. J. Schmidt, “Kommentar” (In: *Hölderlin Gedichte I*), p. 772-3.

W.Q.]. Dela é que [a coragem do poeta] ganha ligação com seu destino” (II 109). Não é pois do *odi profanum*, como alude Benjamin a Horácio¹³⁶, mas a partir do povo e do Deus que o poeta procura tomar sua coragem (*Então anda, mesmo indefeso/ Segue pela vida e nada temas!*), não sem a desvantagem de aparecer num canto fraco, sem força e grandeza. Essa fraqueza se expressa no fato de *Coragem de poeta* buscar sua fonte em uma beleza visada na mitologia grega sem que “o princípio específico da formação grega” seja “desenvolvido plenamente”, ou seja: “a beleza”, esclarece Benjamin, “ainda não se tornou inteiramente forma <*Gestalt*>” (II 110). Vale dizer: forma como unidade “sintética do ordenamento espiritual e intuitivo”, em alusão a Kant, ou “forma interna” e “necessária” em alusão a Goethe e Novalis. Benjamin vê no *canto dos lábios mortais*, cuja melodia, *devota na dor e na fortuna*, alegrou os homens, um respeito enfraquecido diante da forma do poético, assim como *os cantores do povo* não serviriam para dar um fundo a esse poema. Mas a figura principal dessa fraqueza é mesmo a do Deus Sol, porque nela a natureza idílica ainda tem seu papel preponderante, de modo a criar uma duplicidade nos elementos do poema: além de figura idílica, o Deus Sol é o espelho para a coragem do poeta: “a morte mesma não é forma em sua liga profunda, ela é o extinguir da essência plástica, heroica na beleza indeterminada da natureza” (II 110). Como não há conformação acabada, no limite apenas indeterminada, o princípio formador se torna antes um elemento heterônomo que procura unir a beleza do canto à serenidade do Deus, isolando-O como imagem e desvinculando assim o destino do homem de Sua ἀνάγκη – afinal o pôr do sol é evocado para suscitar coragem e o destino do Deus aparece ao homem apenas como um análogo imagético de seu próprio. Como a coragem é evocada diante da morte iminente, a “lei mítica do destino” vigente em um “mundo formado” <*gestaltete*> seria a da morte, ao passo que em *Coragem de poeta* apenas um “mundo fracamente composto” <*gefügte*> morre com a beleza do poente ou, dito de forma alusiva à estrutura narrativa¹³⁷ do mito, “a relação dos

¹³⁶ Trata-se do primeiro verso do terceiro livro das odes de Horácio, onde o poeta diz: “Odeio o vulgo profano e o afasto”, cf. Q. Horati, *Carminum* (in: Opera, Oxford U.P., NYC, 1901) 3, 1, 1: “Odi profanum vulgus et arceo; / favete linguis: carmina no prius / audita Musarum sacerdos / virginibus purisque canto”.

¹³⁷ Cf. M. Eliade, *Aspects du mythe*, p. 21-22: “os mitos relatam não apenas a origem do mundo (...), mas também todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se tornou o que é hoje. (...). Se o homem existe, é porque os seres sobrenaturais deflagraram uma atividade criadora nos

deuses e homens ao mundo poético, à unidade espaço-temporal em que vivem, não é performada de modo intensivo, tampouco inteiramente grego” (II 110). Não o princípio formador ou plástico, mas o “sentimento da vida” determina *Coragem de poeta*, para o que, segundo Benjamin, já a obscuridade do título *Dichtermut* aponta ao expressar uma virtude com o próprio nome de seu possuidor: a coragem-de-poeta, como a distingui-la de outros tipos de coragem, p. ex., coragem de herói – Benjamin alude à expressão “fidelidade de mulher” <*Weibertreue*>. O turvamento da coragem por sua proximidade com a vida (do poeta) torna estranha a exortação “e ao espírito não falte o direito em nada, morra / Um dia na seriedade da vida ” que, segundo Benjamin, só é precedida pela imagem “o Deus Sol,... / Que em tempo fugaz nos sustenta, os efêmeros / Erguidos em andadeiras / Douradas, como crianças”, o único momento em que os homens se encontram sob a ação da ἀνάγκη:

“a concatenabilidade do Deus com os homens chegou por ritmos rígidos a uma grande imagem. Mas em seu isolamento ela não é capaz de dar sentido ao fundamento daqueles poderes concatenados e se perde. Só a violência da transformação tornará a imagem clara e adequada para se pronunciar: a lei poética ainda não se desdobrou para esse mundo hölderliniano” (II 111).

À parte essa fraqueza estética formal, a ode se insere em contexto historicamente reconstituível, como pretende J. Schmidt, em que a existência do poeta é pensada dentro do espírito estoico, cuja doutrina Hölderlin conhecia a partir da tradição romana muito em voga no século XVIII, sobretudo através de Posidônio de Apaméia (135-51 a.C.). De seu escrito *O arquipélago* era conhecida a doutrina de que o mundo seria “um organismo, um cosmos harmônico onde tudo estaria conectado com tudo, afim e em 'simpatia'”¹³⁸. Já no fundamento da antiga escola estoica grega de Zenão (333-264 a.C.) está a ideia central da serenidade e calma de ânimo ou indiferença (ἀπαρραξία e ἀπάθεια), que a partir de Posidônio ganha uma nova significação pela confiança e pelo pertencimento ao contexto da vida, em

'primórdios'”.

¹³⁸ J. Schmidt, “Kommentar” (in: HG I), p. 768.

contrapartida à antiga firmeza de caráter, rigorismo moral e negação dos afetos (elementos característicos do primeiro estoicismo) que excluía os sábios do mundano – daí também o deslocamento “apatia” para “simpatia”. Hölderlin se ocupou com o estudo de uma das obras mais influenciadas pelo estoicismo de Posidônio, o escrito de Marco Aurélio (121-180 d.C.) *Em si mesmo* (Εἰς ἑαυτόν), já da escola estoica tardia, o que, segundo J. Schmidt, é atestado não só pelo título da obra em uma lista de textos lidos deixada por Hölderlin, como na variação do mesmo no epigrama *προς ἑαυτόν* (HG I 221)¹³⁹, mas também ao longo das ocorrências de elementos afins em *Coragem de poeta*, das quais Schmidt oferece exemplos pormenorizados para as duas versões da ode¹⁴⁰. Ora, se aqui o poeta é instado a seguir mesmo indefeso pela vida e sua coragem estaria no fato de se deixar anular por ela, já na ode *Pusilanimidade*, apesar do antagonismo do título em relação à primeira, o poeta aparece como aquele que “restaura a grande conexão [da vida]”¹⁴¹, que se coloca de forma ativa e consciente de sua determinação enquanto poeta na contramão da confiante simpatia com a vida e com o que lhe é natural. *Pusilanimidade* opera uma transmutação na postura estoica de a-patia ou sim-patia – no limite indistintas – para uma perspectiva sóbria que será própria também da atividade do Hölderlin tradutor¹⁴². A necessária “violência da transformação” reivindicada para a completude da lei poética de Hölderlin mostra sua vigência na conformação <*Gestaltung*> da segunda ode:

PUSILANIMIDADE
(1802 ou 1803)

Não te são, pois, conhecidos muitos viventes?
Não anda teu pé sobre o verdadeiro, como sobre tapetes?
Então, meu gênio! pode adentrar
Nu na vida, e não te preocupes!

¹³⁹ *Προς ἑαυτόν*: “Lern im Leben die Kunst, im Kunstwerk lerne das Leben, / Siehst du das Eine recht, siehst du das andere auch”. Tradução livre: “Aprende na vida a arte, na obra de arte a vida, / se bem vês uma, então vês também a outra”.

¹⁴⁰ J. Schmidt, “Kommentar” (in: HG I), p. 770-76.

¹⁴¹ J. Schmidt, “Kommentar” (in: HG I), p. 824.

¹⁴² Nesse sentido comenta Berman: “a tarefa da poesia consiste portanto em controlar os desequilíbrios inerentes à experiência do próprio e à experiência do estrangeiro”, cf. A. Berman, *L'épreuve de l'étranger*, p. 262.

A primeira transformação do “novo cosmos do poeta” está no “ordenamento intuitivo-espiritual” tão almejado pelo método que agora, segundo Benjamin, vem à tona. Na forma geral há as seguintes mudanças de *Dichtermut* para *Blödigkeit*: na primeira e segunda estrofes pequenas mas características alterações, na terceira total modificação, na quarta e na quinta novamente poucas transformações, na sexta de *Blödigkeit* as duas últimas estrofes de *Dichtermut* são concebidas em uma única e nova estrofe final. Precisamente pela dificuldade de um acesso ao “mundo” de Hölderlin, com suas “leis” em pleno vigor, mas também pela exigência metódica de partir do “coeso” para o conhecimento da composição, é que a leitura de *Blödigkeit* por meio da exposta fraqueza formal de *Dichtermut* permite “comparar a construção de ambas as versões a partir do contexto de formação para se dirigir aos poucos ao meio das concatenabilidades” (II 111). Em outras palavras, mostrando como se articulam os elementos poéticos dentro de cada uma das versões, por comparação, virá à tona qual a função dada por Benjamin ao “poetizado” e seu sentido metodológico dentro de um programático comentário estético – a ser entendido como *crítica*.

Se o comentário estético visa expor “a forma interna” (II 105) e necessária dos poemas e o pretende fazer mediante a investigação da “tarefa poética” como “estrutura intuitivo-espiritual” do mundo que produz o poema; se a tarefa repousa em uma esfera capaz de expressar a “verdade do poema”, num conceito limite de “poetizado” que é em sua forma geral a “unidade sintética do ordenamento espiritual e intuitivo” (II 106) e, por fim, a

Wo sich vieles gesellt, freudig und jedem gleich,
Jedem offen, so ist ja
Unser Vater, des Himmels Gott,

Der den denkenden Tag Armen und Reichen gönnt,
Der, zur Wende der Zeit, uns die Entschlafenden
Aufgerichtet an golden
Gängelbanden, wie Kinder, hält.

Gut auch sind und geschickt einem zu etwas wir,
Wenn wir kommen, mit Kunst, und von den
Himmlischen
Einen bringen. Doch selber
Bringen schickliche Hände wir.

relação entre homens e deuses ao mundo poético é pensada em termos de “unidade espaço-temporal” (II 110); então, em vista de todo o precedente, é bastante sugestivo que Benjamin passe a tratar em *Blödigkeit* da plasticidade dos “vivos” em relação ao espaço (II 115-118) e da dos “deuses” em relação ao tempo (II 118ss). Se, em *Dichtermut*, os vivos eram “aparentados” ao poeta e os deuses ou bem o serviam (*Não te alimenta, pois, no serviço a própria Parca?*) ou bem concediam felicidade (*Que concede o dia feliz a pobres e ricos*) e até mesmo o espetáculo de sua própria morte (*Dichtermut*, 6, 2-4), em *Blödigkeit* é a “pertença violenta das esferas particulares” (II 111-112) dos vivos e dos deuses que dá a liga coesa ao destino do poeta. Por isso, segue Benjamin, é “superada a mera subordinação à mitologia” (II 112) – também porque dos homens é dito que *como celestiais* são conduzidos *para o descanso* <der Einkehr zu[führt]>, *E os próprios celestiais* (*Blödigkeit*, 3, 2)¹⁴⁴. A ode conduz ambos, deuses e homens, no mesmo espaço de ação, vale dizer, no mesmo mundo, sob as mesmas leis – ainda, ou precisamente por isso, que sejam as da ἀνάγκη. Benjamin chega a comparar a ordem dos deuses e a dos homens em *Blödigkeit* como dois pratos que, colocados no travessão de uma balança, exercem o seu contrapeso. A

¹⁴⁴ Aqui um clássico exemplo da típica técnica lírica do Hölderlin tardio, que Hellingrath denominou, em alusão a Dionísio de Halicarnasso (*De compositione verborum*, cap. 21ss), harmonia austera <ἀρμονία αὐστηρά>, *harte Fügung* em alemão, em oposição a uma harmonia branda <ἀρμονία γλαφυρά> ou *glatte Fügung* (Cf. N. v. Hellingrath, *Pindariübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe*, Eugen Diederichs in Jena, 1911, p.1); harmonia austera teria seu equivalente também no conceito de *parataxe*, como alude Adorno ao ler Hölderlin, embora sua fonte direta fosse P. Szondi e não Hellingrath, como confessa em nota (Cf. Th. Adorno “Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins” in: *Noten zur Literatur III*, p. 188). O sentido aqui adotado é o de *justaposição* como “relação entre proposições, frases, sintagmas nos quais não está explícito o conectivo de subordinação ou de coordenação, que marcam a dependência ou a independência entre elas”, seguindo a sugestão de Paulo Martins (cf. P. Martins, *Parataxe e imagens*, Revista de E. F. e H. da Antiguidade, Cps/Bsb, n. 24,25, julho 2007, junho 2008, p. 6.). No caso de *Blödigkeit*, os dois versos da estrofe:

Denn, seit Himmlischen gleich Menschen, ein einsam Wild
Und die Himmlischen selbst führet, der Einkehr zu,

(Pois desde que a homens como celestiais, um selvagem solitário
E os próprios celestiais conduz, para o descanso,)

seriam dispostos em uma sequência normal da seguinte forma, segundo J. Schmidt: “Denn seit der Gesang die Menschen, die gleich den Himmlichen ein einsam Wild waren, der Einkehr zuführt” (Pois desde que o canto conduz ao descanso os homens, os que como selvagem solitário eram iguais aos celestiais...). Cf. J. Schmidt, “Kommentar” (in: HG I), p. 826.

menção é feita para enfatizar que a comparação entre deuses e homens não é recorrente, mas só aqui, no meio do poema, trazida à baila. Tire-se os pratos, no entanto, o travessão e a balança continuarão a existir. O que é igualada é a “ordem” ou “esfera” dos deuses e dos homens, não eles próprios, os quais antes permanecem como dois membros separados através do “igual” – no caso o travessão da balança. E é precisamente nessa pertença das esferas, evocada no meio de *Blödigkeit*, que Benjamin vê realizada a “lei fundamental do poetizado”:

“essa lei da identidade quer dizer que todas as unidades no poema já aparecem em uma interpenetração intensiva e que jamais são apreensíveis os elementos puros, mas somente o encaixe de relações no qual a identidade da essência particular é função de uma cadeia infinita de séries nas quais o poetizado se desdobra” (II 112).

Voltando um pouco para trás, ao expor os elementos da forma interna <*Gehalt*> como ligação “dos elementos intuitivos e espirituais” do poetizado na “esfera de relações” entre obra e vida, o método do comentário estético ou crítico precisa pensar esses elementos como submetidos a uma “lei de identidade” (II 108). Não se trata, claro está, de uma identidade substancial do poema, mas de uma unidade que permite pensar seus elementos em ligação ou, como diz Benjamin, em “interpenetração intensiva <*intensive Durchdringung*>” e, precisamente por isso, de forma não inteiramente apreensíveis, porque pensados em íntima conexão entre si – a exposição de um leva necessariamente à exposição de outro e, não menos importante, também de sua ligação. Eis também porque Benjamin propõe pensar em um “encaixe de relações <*Gefüge der Beziehungen*>” onde o poetizado se desdobra como em uma cadeia de séries <*Kette von Reihen*>. É visível a alusão metafórica aos elos de uma corrente que se encontram ligados em uma série; mais sugestiva ainda em vista da força de coação (*ἀνάγκη*) exercida pelos deuses ao homem na forma do destino. É como se os homens e poetas não aparecessem apenas igualados em sua esfera com a dos deuses, mas presos, agrilhoados e dispostos sob seu poder <*Gewalt*>, situação em que o poema se conforma em íntima interpenetração com o mito. Se o poema for a

corrente que prende o destino do homem à violência do Deus, então a lei da identidade pode ser pensada precisamente como a intensidade com que se exerce esse poder-violência ou coação, o que em termos plásticos aparece como coesão ou concatenabilidade <Verbundenheit>. Dessa forma “nenhum elemento pode se manifestar livre de qualquer relação com a intensidade do ordenamento do mundo” do poema, e por isso a forma presente desse ordenamento é a “do equilíbrio nada mitológico das esferas dos vivos e dos celestiais” (II 112). A ode conduz, *cada qual à sua maneira*¹⁴⁵, homens, celestiais e príncipes, destituídos de seus velhos ordenamentos e seriados <gereiht> ou alinhados uns aos outros em uma tal ordem sensível do mundo, que nela um “novo ordenamento das formas <Gestalt> poéticas” (II 113) de deuses e vivos também se alinha com o destino do poeta de modo coeso. Essa é uma das consequências formais cruciais da pertença das esferas ou mundos de cada “unidade funcional” pensada como um sucedâneo para o conceito de “identidade da essência particular” ou “função de uma cadeia infinita de séries” (II 112). Poeta, homens, príncipes e deuses são unidades funcionais que em *Blödigkeit* adquirem uma *Gestalt*¹⁴⁶ *lato sensu*, que vai de simples forma ou figura a “figura plástica”, passando mesmo pelo processo de sua *πρόσις* <Gestaltung>¹⁴⁷, em todo caso resultando como “forma” onde repousam coesas as relações funcionais. É precisamente nessa força centrípeta do poema que Benjamin vê desdobrar-se alheia e violenta <fremd und gewaltig> a lei de construção do mundo poético interpelado pelo poetizado <Gedichtete>: “as formas ganham identidade na conexão do destino poético” e são superadas “em uma intuição”, ou melhor, “sucumbem na gravidade da canção” (II 113). Essa identidade é, segundo a hipótese de trabalho de Benjamin, visível em relação às transformações de *Dichtermut* para

¹⁴⁵ HG I 318: “... Himmlischen gleich Menschen, .../ und die Himmlischen selbst führet, der Einkehr zu,/ der Fürsten / Chor, nach Arten, ...”. Aqui é importante salientar ao lado do que já foi brevemente observado sobre a parataxe em Hölderlin, que o “nach Arten” não pode ser considerado como apostrofo ao sujeito “Der Gesang und der Fürsten Chor”, como observa J. Schmidt, de modo que em construção paratática a leitura por ele aventada é de que homens e celestiais sejam conduzidos “nach Arten” ou “gemäß ihren Arten (Stufen der Entsprechung)” (Kommentar, p. 827), optando-se assim pela tradução “*cada qual à sua maneira*”.

¹⁴⁶ O *Deutsches Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm registra para *Gestalt* os latinos “ratio, forma, figura, collocatio”, para o verbo *gestalten* “apparere, refere speciem, effigiem” ou ainda “mores conformare”; finalmente para *Gestaltung*: “conformatio, formatio e figuratio”, entre outras ocorrências. Cf. versão online da Universidade de Trier: <http://germazope.uni-trier.de/Projects/DWB>.

¹⁴⁷ Cf. B. Hanssen, *Op. cit.*, in MLN, p. 799, p. 803.

Blödigkeit, mas o essencial é que elas conferem uma determinidade às formas poéticas. O que Benjamin pretende mostrar, a partir desse esquema, é que a hermética lei do mundo hölderliniano é a da “vida no canto, no destino poético inalterável” (II 113).

III

Por fim, o desdobramento da análise de *Blödigkeit* segundo a conformação plástica dos vivos no espaço e dos deuses no tempo. Os vivos são em *Blödigkeit* “o alongamento do espaço, o plano ampliado no qual o destino se alonga” (II 113). Eles não são mais “aparentados” do poeta como a lhe insuflar coragem, senão dele “conhecidos” (*Não te são, pois, conhecidos muitos vivos?*), mas conhecidos agora de um gênio que é instado a adentrar na vida, ato para o qual ele deve dar um passo e colocar o pé que *anda sobre o verdadeiro, como sobre tapetes*. Benjamin vê na mudança de *não te alimenta, pois, no serviço a própria Parca?* para *não anda teu pé sobre o verdadeiro, como sobre tapetes?* mais do que uma transposição de uma intuição mitológica em uma sobriedade no caminhar ou de uma dependência para uma atividade, senão que o “apoio na mitologia cede ao contexto do próprio mito” (II 114), portanto, uma mudança estrutural em que é decisiva a transposição para uma atividade que se desligou da fraca dependência mitológica, em *Dichtermut*, e passou a se situar na esfera do mítico. O caráter mítico dessa atividade se funda, assim pensa Benjamin, no fato de que ela transcorre em consonância com o destino em sentido espacial, e por isso seu “conhecimento” dos vivos se dá numa ordem que Benjamin chama de “verdade da situação <*Wahrheit der Lage*>” (II 112). Além do sentido espacial (teórico) dessa expressão, há também o existencial (prático), como ressaltado por B. Hanssen¹⁴⁸ na expressão “*in der Lage sein*”, ou seja, estar na posição ou em condições de fazer algo ou tomar uma decisão. Segundo Benjamin, é essa “verdade da situação” que torna possível a imagem oriental do tapete onde, convertendo ligeiramente a construção, o pé anda como sobre o verdadeiro, e ela própria é o “conceito de ordem no mundo hölderliniano” (II 114). Precisamente através do conceito de situação ou posição, pensado em termos espaciais como a superfície verdadeira sobre a qual anda o pé do poeta, é que

¹⁴⁸ Cf. B. Hanssen, *Op. cit.*, p. 804.

ganha aqui uma primeira concreção a “unidade sintética do ordenamento espiritual e intuitivo” (II 106) plasmado em uma “unidade espaço-temporal” entre homens e deuses ainda não intensiva em *Dichtermut* (II 110), mas característica de uma interpenetração espaço-temporal de todas as formas plásticas <*Gestalten*> pelo poetizado (II 112) em *Blödigkeit*. Na verdade da situação, segue Benjamin,

“os ordenamentos espacial e espiritual se mostram coesos através de uma identidade entre determinante e determinado que lhes são comuns. Essa identidade não é a mesma em ambas as ordens, mas é idêntica – e através dela se interpenetram os ordenamentos um no outro. Pois o decisivo para o princípio espacial é: realiza-se na intuição a identidade entre determinante e determinado. A situação é expressão para essa unidade; o espaço deve ser compreendido como identidade entre situação <*Lage*> e situado <*Geleg(n)ef[n]m*>” (II 114-5).

Remonte-se à sugestão de Steiner quanto à proximidade do uso de uma síntese intuitivo-espiritual do lugar que ocupam as intuições puras em Kant, ainda que em sentido diverso: “tempo e espaço” como “elementos concretos da conformação no poema”¹⁴⁹, e não condições a priori dada no sujeito. A coesão que caracteriza o mundo poético da ode *Blödigkeit* é aqui exposta em termos espaciais na medida em que é idêntico o que se situa e o que está situado ou até mesmo oportuno <*gelegen*> (*Was geschieht, es sei alles gelegen dir!*) e, ainda, idêntico em uma “intuição”. É importante ressaltar mais uma vez esse uso do conceito de intuição, ao mesmo tempo próximo e distante do sentido kantiano, porque a medida da distância é que vai permitir sua definição no apêndice da *Dissertação* como “inquirir a necessidade”. Já a proximidade às intuições puras da sensibilidade é precisamente o pressuposto da afirmação de que cada situação <*Lage*> se determina e é determinada no espaço, vale dizer, algo não se situa a não ser no espaço – também isso está na base do “conceito” de espaço em Kant, segundo sua exposição na estética transcendental (KrV B 37-40). Em termos poéticos, no entanto, e também porque o registro intuitivo passa a ser considerado a partir da perspectiva do objeto, o espaço acaba por se misturar com o

¹⁴⁹ U. Steiner, *Die Geburt der Kritik aus dem Geiste der Kunst*, p. 128.

registro cognitivo, na medida em que a atividade do poeta, seu passo ativo “vida adentro”, habita o verdadeiro ao andar sobre ele como sobre tapetes – verdadeiro como forma internamente plástica e temporal, onde a ordem sensível espiritual, intuitiva no sentido aqui utilizado, é constitutiva dos “muitos” e “conhecidos” vivos, nos quais “todos elementos do destino poético estão alojados em uma forma interna e particular” (II 115). O que os liga ao poeta é a existência temporal no alongamento infinito do espaço: *Também nós somos bons e dispostos para algo* (*Gut auch sind und geschickt einem zu etwas wir*), segundo Benjamin, manifesta precisamente na palavra *geschickt* (dispostos), posta no centro do verso, a coesão dos elementos da relação entre povo e poeta, afirmando que as palavras “alcançam seu sentido intuitivo” e possibilitam a interpenetração das duas ordens. Guardado o campo de associação morfológica e semântica de *geschickt* com *Schicksal* (destino), pode-se pensar em “dispostos nós” para “algo”, mas também dispostos, postos no destino, ao dispor da coação do Deus. Ora, essa percepção de uma metamorfose da linguagem na poesia está certamente presente na análise que Benjamin faz de *Gut auch sind und geschickt einem zu etwas wir...* ao dizer que “no particípio 'disposto' uma determinação temporal completa a ordem espacial no acontecer (*Geschehen*)”, um acontecer que também é oportuno <*gelegen*> e por isso penetra o caráter espacial da situação <*Lage*>. A identidade dos ordenamentos que Benjamin vê transpassada na intuição aparece na metamorfose da vida de *Dichtermut* para *Blödigkeit*. Os vivos que possuíam apenas afinidade com o poeta agora são “também dispostos <*geschickt*>” e o poeta “também” traz mãos hábeis <*schicklich*> – o povo lhe servindo como signo e escrita de seu destino <*Schicksal*>; e ele passa de cantor a “língua(s) <*Zungen*> do povo”. Comparando – aqui pela primeira vez, mais tarde no drama barroco (I 208) – à grandeza de mosaicos bizantinos, Benjamin considera que a conformação alcançada em *Blödigkeit* é de tal ordem que nela o “povo aparece despersonalizado, como que gravado na superfície em torno da grande forma plana de seu santo poeta” (II 116). Ele está de tal forma conectado que a representação que ocupa para o poeta é inteiramente outra quando instado a “entrar” (*Drum, mein Genius! tritt nur / Bar in's Leben...*) na vida e não a simplesmente andar (*Drum, so wandle nur wehrlos/ Fort durchs Leben...*) vida afora, “seguir pela vida”: a vida

é objeto de um movimento a ser dado e não, como antes, “aparentada”, “afim” <verwandt>, imanente à vida poética.

A relação configurada entre poeta e vivos é aqui apreciada como “processo de um deslocamento do mitológico” (II 116), constituinte da forma interna da transformação – no limite da própria poética envolvida em ambos os poemas. Como já introduzido por Benjamin no começo do ensaio, era precisamente disso que se tratava ao estabelecer um comentário estético com base em categorias próximas ao mito. A última transformação na relação do poeta com os vivos é pensada na passagem de “abençoado” para “oportuno”. Se “abençoado” remete para uma dependência ulterior de mitologemas, “oportuno” atinge precisamente o centro do poema pela razão já aludida a respeito do “alongamento espacial” em que se presume para o poeta o verdadeiro como algo a ser “percorrido”¹⁵⁰. Oportuna é a relação funcional que se instala a partir do “gênio” <Genius, e não Genie> que entra na vida, assim como a rima (*Sei zur Freude gereimt*) é uma relação igualmente funcional para a alegria. A rima como relação funcional – Benjamin faz questão de ressaltar – não significa rima de palavras, mas introduz pela ordem sensível do som “o ordenamento espiritual do tempo inerente à alegria”, fá-lo soar “na sequência de um acontecer infinitamente alongado que corresponde às possibilidades infinitas da rima”¹⁵¹ (II 117). Justamente ao contrário, como rima que não é aqui simples aliteração final em um verso, pela evocação de seu aspecto sonoro e temporal ela introduz também uma dissonância na imagem do verdadeiro, que é espacial: “essas dissonâncias ressaltam na composição poética a identidade temporal inerente a toda relação espacial e com isso a natureza absolutamente determinante da existência espiritual” (II 117).

Se os vivos são os portadores *par excellence* da relação espacial, os deuses revelam em sua metamorfose a função do tempo na poética de ambas as versões. Se pela forma

¹⁵⁰ Benjamin alude a um poema de Hölderlin ao amigo Christian Landauer (*An Landauer*), em cujo primeiro verso “*Sê alegre! Tu elegeste a boa sorte*” o “eleito” é a própria “fortuna” que aqui também guarda afinidade com o ir-se, andar <losgehen>, sem esquecer que *Landauer* também denomina “coche”. Cf. HG I 279: “*Sei froh! Du hast das gute Los erkoren, / Denn tief und treu ward eine Seele dir; / Der Freund Freund zu sein, bist du geboren, / Dies zeugen dir am Feste wir*”.

¹⁵¹ Nessa esteira, Honold considera que assim como “a rima não é feita pelo poeta”, mas “deve ser encontrada em tudo o que ocorre”, também a alegria deve ser encontrada em tudo o que acontece, que é oportuno, cf. A. Honold, *Der Leser Walter Benjamin*, p. 94.

interna <innere Gestalt> da nova versão mostraram-se os vivos inteiramente ligados como num mosaico em sua existência “verdadeira no espaço” ao destino poético, também pela forma interna é dada a oportunidade de verificar como se mostra a ordem dos deuses, desconhecida na primeira versão – ou apenas aludida como espelhamento da morte do poeta. Se em relação aos vivos já se delineara na segunda versão um “direcionamento plástico intensivo”, é nos deuses que ele aparece em sua marca mais forte. Os deuses na nova versão, diz Benjamin, tornaram-se formas <Gestalten> em que se realiza de modo inteiramente novo a lei da identidade – interpretada na imagem do espaço e na determinação da superfície pelo ornamento (mosaico) que força o vivo a tomar forma e o despersonaliza. O que aqui acontece, na conformação dos deuses, é uma intensificação plástica como expressão de sua existência no tempo: “as coisas tendem para a existência como ideia pura e determinam o destino do poeta *no* mundo puro das formas. A plástica da forma se mostra como espiritual” (II 119). A partir dessa nova lei da identidade, Benjamin interpreta a metamorfose de *dia feliz* <fröhlicher Tag> em *dia pensativo* <denkender Tag> como a concessão ao dia daquilo que é prerrogativa do espiritual, i. e., o pensar que *conforma* <gestaltet> o dia em harmonia consigo mesmo – o faz como “forma de plástica interna da existência” tal como o *acontecer* (*Was geschieht, es sei alles gelegen dir!*) faz com a ordem dos vivos. Mas o que é mais significativo na ordem dos deuses é que o dia aparece como suma essência conformada do tempo <gestaltete Inbegriff der Zeit>, um tempo plástico que aparece em sua mais acabada conformação. A consequência imediata é que para tudo aquilo que subsiste no tempo só poderá haver concessão ou não concessão dos deuses – no caso, do Deus (*Nosso pai, do Céu o Deus, / Que concede o dia pensativo a pobres e ricos*) – alterando significativamente o que antes fora dito sobre a concessão do dia feliz (...*Que concede o dia feliz a pobres e ricos*) porque, na nova versão, junto com o dia é concedido o tempo. Da mesma forma, aqui também se mostra a separação entre mitologia e mito, na medida em que mais próxima do segundo é a leitura de que “a ideia conduz para a objetivação da forma e que aos deuses, em sua própria plástica, é dado estar em casa para conceder ou não o dia, uma vez que eles são o que há de mais próximo da forma” (II 119). Como se revelará algumas páginas mais tarde, essa proximidade da forma

será determinante para a compreensão da “lei da identidade”.

Se era no tempo fugaz que o Deus Sol sustentava os efêmeros em *Dichtermut*, é precisamente na “virada do tempo” <Wende der Zeit> que o Deus (do Céu) sustenta os que adormecem (pusilânimes) em *Blödigkeit*, pelo que se revela “o momento de plástica interna no tempo” (II 120). Os que adormecem também aparecem em sua plástica, mas à diferença do sentido intensivo da plástica temporal da forma <Gestalt>, mostram-se em sentido extensivo em uma forma infinitamente configurada <unendliche Gestaltform>, cuja expressão de difícil tradução Benjamin compara a uma plástica amortalhada, na qual “a forma <Gestalt> se torna idêntica ao sem-forma <Gestaltlos>”, porque a objetivação da forma (na ideia) é “a fusão das formas na forma pura e simplesmente, na qual os deuses se transformam” (II 120). O poder de dispor sobre os vivos coloca os deuses em condições de dar-lhes forma e, assim como antes os vivos significam o alongamento no espaço (II 113) no qual se desdobra o destino, agora no tempo, e pela própria forma, os deuses são o próprio objeto do destino – para o poeta em sua [do destino] “imensurável formação <Gestaltung>” (II 120). Como aqui destino e formação se colocam em sua máxima determinação, com isso é dado o sentido do mundo poético inicialmente hermético agora como “o mundo puro da plástica temporal na consciência”, no qual a “ideia é dominante” (II 120), e da qual se afastam as determinações que buscavam na mitologia uma base de apoio para suas imagens no poema. Benjamin vê, por exemplo, na transformação do Deus Sol no Deus do Céu um exemplo ímpar de plástica formal e temporal, na qual o céu, infinitamente mais significativo que o sol – até mesmo em termos arquitetônicos – manifesta o quão progressiva é a superação poética “da diferença entre forma e sem-forma”, ao mesmo tempo uma dilatação <Ausdehnung> e uma redução <Verringung> da forma (II 120) que, em comparação com o sol, põe em foco um poder <Gewalt> do poeta de forjar um mundo em que as formas são “ao mesmo tempo infinitas e limitantes” (II 120), ou ainda, acabadas e per-feitas. Sob a violência, melhor, a coação (ἀνάγκη) do Deus, os vivos aparecem plasticamente a ele ligados, de modo que ambos são capazes ou destinados <geschickt> em sua existência na canção para:

(...), com arte, e dos
celestiais
Um trazer (...) (v.22-25).

O trazer plástico é ao mesmo tempo um “dar a forma” que de alguma maneira atinge o Deus quando lhe obriga a passar pela “fatalidade” da forma “morta”, porque idêntica ao sem-forma, e se tornar objeto de uma plástica que irrompe de dentro para fora que, como forma temporal, expressa um movimento: “O celestial é trazido <wird gebracht> (II 121)”, diz Benjamin. O que é quebrada aqui é a pertença natural do Deus grego à forma, na medida em que trazido (para o poema), e esse sacrilégio, essa desmedida ou ὕβρις, é sagazmente interpretada por Benjamin como “dar forma <Gestalt> a si mesmo”, mas em um caso *sui generis* em que essa capacidade própria (apenas) dos deuses lhes é dirigida ao remodelá-los em “forma morta” (II 121). É curioso também encontrar, ao lado do significado tradicional de desmedida, a expressão ὕβρις οἴνου ou “fermentação do vinho”¹⁵², caso se pense que durante esse processo é o próprio vinho que se dá a forma – bebida da qual, dizem “os habitantes de Teos” para reivindicar a naturalidade do deus, jorra uma fonte de tempos em tempos, no aniversário de Dionísio¹⁵³. Mas enveredar por esse caminho seria estabelecer campos de associação muito além e mesmo contrários ao texto de Benjamin, até porque a imagem do Deus do Céu, embora não mais Apolo (Deus Sol) de *Dichtermut*, não é pensada como seu “oposto” Dionísio, mas como uma expansão de sua forma (Deus do Céu) – além de que a introdução de elementos dionisiacos pouco concordaria com a “sobriedade da arte” atribuída a Hölderlin (II 125). O que de fato ocorre, ao tornar-se forma, é que o Deus cessa de determinar o cosmos da ode que “o trouxe” após a objetivação dos deuses na Ideia ou, como comenta Schmidt, “os poetas aparecem predestinados a mediar os celestiais e os homens com os celestiais”¹⁵⁴, em todo caso em

¹⁵² Cf. A. Bailly, *Dictionnaire Grec-Français*, Hachette, Paris, 2000, vocábulo ὕβρις.

¹⁵³ Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique* III, Paris, Les Belles Lettres, 1989, LXVI, 2, p. 104; Cf. tb. H.S. Versnel, *Ter Unus: Isis, Dionysos, Hermes. Three Studies in Henotheism*, Boston/Köln/Leiden, Brill, 1998, p. 138 n 169. Diodoro sugere “contar-se” apenas de um fonte que irrompe de tempos em tempos; Versnel, que investiga os relatos sobre o milagre do vinho em Elis e Andros, segundo Pausanias, sugere se tratar na passagem sobre o aniversário de Dionísio. Sobre Dionísio e o vinho, cf. H. Jeanmaire, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, 5ed., Paris, Payot, 1991, pp. 22-35.

¹⁵⁴ J. Schmidt, “Komentar” (HG I), p. 828.

uma *forma*:

“o alongamento espacial dos vivos se determina na intervenção do poeta – assim se explica a palavra “disposto” – na mesma particularização, em que o povo se transformou em uma sequência de funções do destino. “Também nós somos bons e dispostos para algo” – o Deus se tornou objeto em sua infinitude morta, o poeta o interpela. O ordenamento de povo e deus como dissolvido em unidades se torna aqui unidade no destino poético. É revelada a identidade multifacetada na qual povo e deus são superados como as condições da existência sensível” (II 121-122).

Com a formação, conformação, configuração, mesmo *poiesis* <*Gestaltung*>, o poeta chega a um tal ponto em sua tarefa que o resultado do trabalho já não se diferencia da estrutura do mito, precisamente por não se tratar de um “ancoramento na mitologia convencional” (II 120), mas do mito como teor de coisa (I 125), dirá no ensaio sobre *As afinidades eletivas*, ou no fenômeno da beleza, “determinado pelo declínio do mito até sua irrupção” (VI 128). Em todo caso, como observa B. Lindner no contexto do ensaio sobre Goethe, o mítico se revela precisamente no fato de que o romance se desdobra no presente¹⁵⁵ e este também é o caso em relação a Hölderlin, quando comparado a George, sobre o que Benjamin considera para aquele os símbolos “como fontes infiltradas que emergiram do subsolo de uma grande tradição” em contraposição à “simbologia frágil” do segundo (III 393). Nada mais do que um feliz processo de coesa concatenação de elementos intuitivos e espirituais, na linguagem do *Hölderlin-Essay*, pode ser apresentado como sua lei, além do qual apenas o lugar onde se dá essa coesão pode ser objeto “do método” do comentário estético, i.e., da crítica: o poetizado. Nesse ponto, Benjamin considera que só aqui, na conformação acabada de *Blödigkeit* ou *Pusilanimidade*, há a unidade do poetizado. Pois o curioso é que, apesar desse título que alguns preferem traduzir por *Timidez*, precisamente no seu reverso, na *Coragem*, que o poema aparece cindido em dois mundos: o do poeta e o que o ameaça com a própria morte ou com a de sua alegria, ao passo que a

¹⁵⁵ B. Lindner, *Op. cit.*, p. 477.

duplicidade dos mundos desaparece com a mortificação da forma – e nada remanesce além do próprio poeta. O poetizado de cada um dos poemas é comparado em sua relação com o mundo, e resulta que na passagem do primeiro para o segundo a coragem passa de propriedade do poeta para relação do homem com o mundo e vice-versa. No primeiro, coragem e morte: “o risco da morte foi superado nesse poema pela beleza”. No segundo: “toda beleza flui a partir da superação do risco” (II 123); o que, dito em outras palavras, pelo próprio Benjamin, significa tentar superar a forma na primeira versão, fundá-la na segunda. E sentencia, em alusão à Dilthey: “a dicotomia homem e morte só pode se fundar em um sentimento negligente” (II 123) ou “imediato da vida” (II 107) e tal não sobreviveria se já em *Dichtermut* não houvesse a coragem a formar a vida, ainda que de forma desconcatenada. A coragem serve como princípio formador na medida em que reconhece o risco, mas não se deixa paralisar diante dele, e com isso passa a considerar como se o risco ameaçasse não ele, mas o mundo. Como se dá essa passagem, Benjamin não deixa explícito, mas sugere compreendê-la em consonância com a uma espécie de estabilidade das “forças monstruosas objetivadas, que aproximaram a essência dos deuses e do poeta” (II 124). Essas forças monstruosas são as forças míticas que, uma vez irrompidas, dão vazão à beleza, até que tenham cessado (VI 128). Se no pequeno texto *Para um trabalho sobre a ideia da beleza* se colocava a questão da “poesia homérica” como a possibilidade dos “temas mitológicos” se tornarem “belos” (VI 128), o *Hölderlin-Essay* responde com o “amalgamento do poeta heroico com o mundo” (II 124). Se o fundo do poetizado era o domínio das relações entre os elementos poéticos, o poeta como herói não deverá temer a morte, porque agora se encontra no meio de todas relações, idêntico com o mundo em sentido intuitivo e espiritual. Pois, na morte, também a forma e o sem-forma, plástica temporal e existência espacial, ideia e sensibilidade estão amalgamadas, de modo que a posição do poeta no centro do poetizado é uma espécie de conhecimento da morte e toda ação nesse mundo do poetizado é destino. Talvez soe próximo ao *nirvana* a aproximação dessa configuração ao elemento oriental, ao “princípio mítico que supera os limites, supera o princípio plástico grego” e constrói um mundo espiritual a partir apenas de relações da intuição e da existência: “a metamorfose da dicotomia de morte e poeta na unidade de um

mundo poético morto, 'saciado com o perigo', é a relação na qual se encontra o poetizado de ambos poemas”(II 124). Benjamin conclui a partir desse ponto plástico de relações com a indicação do “descanso”

[Pois desde que a homens como celestiais, um selvagem solitário
E os próprios celestiais conduz, para o descanso,(v.9-10)]

como o lugar de onde se origina o canto, o conjunto de todas as funções que fazem brotar “as ideias da arte, do verdadeiro (...) como expressão da unidade fundante” (II 124). Conduzido para esse lugar de descanso, “um selvagem solitário” só encontra um modo de agir inteiramente passivo, pusilânime <blöde>, um modo de existir não diferente do corajoso – porque sabe do perigo e não o ultrapassa, mas tampouco é covarde. Entregar-se passivamente aqui é entregar-se à “relação” funcional estabelecida no centro da ode pelo poetizado. E quando o poeta está, ao lado do Deus, em condições de “dar forma”, ele não é mais forma, mas “princípio da forma” que faz poesia <gestaltet> com suas próprias mãos:

Também nós somos bons e dispostos para algo,
Quando chegamos, com arte, e dos
celestiais
Um trazemos. Mas nós próprios
Trazemos mãos hábeis.

Passagem 2:
A preparação da crítica a partir de Hölderlin e Goethe.

I

Se no fim do ensaio seminal de 1914 Benjamin adverte sobre seu intencional desvio da palavra “sobriedade” (II 125) ao escrever sobre Hölderlin, reconhecendo todavia com ela tocar em uma “decisiva questão” e “não apenas para o conhecimento de Hölderlin” (II 126), não tardaria a voltar direto ao tema. Nos capítulos finais da *Dissertação* de 1919 encontra-se um primeiro eco dessa questão. Como consequência da tese (de F. Schlegel) de que a teoria da arte é a teoria de sua forma (I 72) e de que sua filosofia articularia a concepção de que a ideia da poesia é a prosa (I 100-101), Benjamin sugere a constituição de um espaço estético-epistêmico tributário dos primeiros românticos ao qual Hölderlin poderia estar relacionado com sua “proposição da sobriedade da arte” (I 103). Ele chega mesmo sugerir que o “prosaico” dos românticos é uma descrição metafórica do “sóbrio” (I 103), sendo que para ambos a “teoria (romântica) da reflexão” é decisiva. O capítulo não escrito pela história, talvez por isso o mais instigante da filosofia alemã¹⁵⁶, em que os românticos e Hölderlin desenvolveriam uma concepção filosófica própria e em consonância com desdobramentos dissidentes do idealismo alemão, não será objeto de uma pesquisa

¹⁵⁶ Sobre as afinidades entre os românticos e Hölderlin, cf. B. Frischmann, *Hölderlin und die Frühromantik*, (Hölderlin Handbuch, Stuttgart, Weimar, Metzler V., 2002.), pp. 107-116. W. Menninghaus, em sua minuciosa reconstrução teórica da *Dissertação* de Benjamin, dedica um capítulo ulterior à por ele mesmo (e reiteradamente) atribuída aos românticos “reflexão poética” como um dos resultados de um dos poucos escritos teóricos de Hölderlin, *Sobre a maneira de proceder do espírito poético*, do qual extrai uma “teoria da representação in toto”, onde Hölderlin também faz uso “do terminus (certamente apenas para um nível determinado da 'infinita e bela reflexão') 'reflexão poética', e para abalar de forma imanente as ideias de representação colocadas no 'Re' [da reflexão, acréscimo meu WQ.], conduzindo-as a uma lógica da produção, ele cunha a fórmula marcante de uma 'reflexão criadora' – que 'nada aceitaria como dado e de nada partiria como positivo' – como 'producente' da linguagem”, cf. W. Menninghaus, *Unendliche Verdopplung*, p. 100. É apenas de se lamentar do intérprete que, de outra forma dedica algumas linhas ao que chama de “polêmica ausência de Schelling” na dissertação de Benjamin (*Idem*, p. 54), não tenha reservado, em sua reconstrução de inspiração “derridiana”, lugar para a posição que nela ocupa Hölderlin. Para uma apreciação do papel de Hölderlin dentro do idealismo, suas considerações (*Idem*, p. 99-114) são extremamente importantes e esclarecedoras para qualquer trabalho sobre essa lacuna filosófica. O mais ousado empreendimento, nesse sentido, continua sendo o de Dieter Henrich (cf. D. Henrich, *Der Grund im Bewußtsein. Untersuchungen zu Hölderlins Denken (1794-1795)*, 1ed. 1992, 2d. Klett-Cotta, 2004).

exaustiva de Benjamin, mas sua articulação na *Dissertação* e no ensaio sobre *As afinidades eletivas* é bastante sugestiva para pensar como seria possível a reconstrução de uma tal lacuna. A questão apenas se coloca em função desse espaço vazio que, ainda que possa parecer meramente especulativo, suscita novas interpretações ao problema do fundamento na filosofia pós-kantiana – ao qual as ciências humanas estiveram mais ou menos atreladas, ainda que às vezes propositalmente de modo inconsciente.

A primeira nota distintiva da reflexão como correlato do princípio da sobriedade se apresenta no comportamento austero em contraposição (ainda que em rápida e indevida conclusão¹⁵⁷) à “*ekstase*, à *μανία* de Platão” (I 104). Da mesma forma, como elemento ligado à sobriedade, a luz aparece nos românticos como símbolo do medium-de-reflexão e, em Hölderlin, o centauro *Quíron* (HG I 314-15) clama:

Onde estás, pensativa! que sempre precisa
Afastar-se de tempos em tempos, onde estás, luz?
[Wo bist du, Nachdenkliches! das immer muß
Zur Seite gehn, zu Zeiten, wo bist du, Licht?]

(cit. *apud* I 104, tb. II 119),

lembrando que, como em alemão há também os correspondentes não tão carregados *Überlegung* e *Nachdenken* para a tradicional *Reflexion*, pensativa <*nachdenklich*> mantém com ela um campo semântico. Essa proximidade é surpreendente em face dos próprios empreendimentos da pesquisa sobre Hölderlin: primeiro porque ela reconhece uma recorrente reelaboração “calculada” de odes nas versões tardias em uma aproximação de temas míticos (como em *Dicthermut – Blödigkeit*); segundo, no caso de *Quíron*, porque chega a observar que na ode, como reelaboração de *O cantor cego* (HG I 307-9), “entra, no lugar do imediato-vivenciável, a reflexão”¹⁵⁸. Quanto às reelaborações e ao predomínio de coesão análoga à estrutura do mito, de que Benjamin fala no *Hölderlin-Essay*, pode-se dizer que essa tendência tardia de Hölderlin se manifesta amplamente no “divinamente sóbrio”

¹⁵⁷ Cf. W. Menninghaus, *Unendliche Verdopplung*, p. 53.

¹⁵⁸ Cf. J. Schmidt, “Kommentar” (in HG I), p. 796.

<heiligenüchterne>, para falar com os versos de seu conhecido e muito apreciado poema *Metade da vida* <Hälfte des Lebens>, onde “cisnes graciosos/ e ébrios de beijos” mergulham a cabeça “na água divinamente sóbria” (HG I 320). Para Benjamin, essa tendência se encontra em estrita conexão com os desideratos de Schlegel e Novalis em sua teoria da prosa, na qual, como *continuum* de formas (I 88), dissolver-se-ia por potenciação a reflexão infinita.

Mas Benjamin vai além dessa correspondência e traz à baila um elemento exposto nas *Observações sobre o Édipo* (1803) de Hölderlin – concebidas ao lado de suas traduções de Sófocles e de sua própria teoria do trágico¹⁵⁹ – que acentua ainda mais o caráter sóbrio e reflexivo da criação poética, mas que também é uma primeira referência a um problema que se colocará no cerne de *As afinidades eletivas de Goethe*. Só por isso já vale a pena citar a passagem na íntegra, dividida aqui, para propósitos ulteriores, em quatro partes:

[1] Será bom, para assegurar aos poetas também entre nós uma existência civil, que se eleve a poesia também entre nós, descontada a diferença dos tempos e constituições, à μηχανη dos antigos.

Falta também a outras obras de arte, quando comparadas às dos gregos, a seriedade; ao menos até agora elas foram julgadas mais segundo impressões que produzem do que segundo seu cálculo legítimo e demais formas de proceder pelas quais o belo é produzido. Mas falta à moderna poesia especialmente escola e habilidade artesanal, de modo que sua maneira de proceder possa ser ajustada e ensinada e, se aprendida, exercitada seriamente. Tem-se de observar em cada coisa entre os homens sobretudo que ela é algo, i. e., que no meio (moyen) de seu aparecimento ela é reconhecível de tal forma que a maneira como é condicionada pode ser determinada e ensinada. Por isso, e a partir de fundamentos mais elevados, especialmente a poesia precisa de princípios e limites mais seguros e característicos.

A isso pertence precisamente aquele cálculo legítimo.

[2] Deve-se, pois, observar como o conteúdo dele se distingue, através de que

¹⁵⁹ Cf. B. Böschstein, “Sophokles-Anmerkungen” (in *Hölderlin-Handbuch*), p. 247; também J. Schmidt, “Kommentar” (HG II), p. 1376.

maneira de proceder e como se comporta em relação ao cálculo geral em contextos infinitos mas universalmente determinados do conteúdo específico, e como o caminho e o que deve ser apreendido, o sentido vivo que não pode ser ajustado, é posto em relação com a lei calculável.

A lei, o cálculo, o modo como um sistema de sensação, o homem por inteiro, se desenvolve sob influência do elemento; [o modo como] representação, sensação e razoabilidade se produzem uma após a outra em sucessões distintas, mas sempre segundo uma regra segura, é no trágico mais equilíbrio do que sucessão.

[3] O *transporte* trágico é propriamente vazio e o mais desprendido.

Por isso é necessário na consecução rítmica das representações, nas quais o *transporte* se apresenta, *aquilo que se chama cesura na dimensão silábica*, a palavra pura, a interrupção anti-rítmica, para precisamente encontrar a alternância capaz de arrancar as representações em seu ápice de tal forma que não mais a alternância, mas a *representação* <*Vorstellung*> [grifo meu, WQ.] propriamente apareça.

Com isso, a consecução do cálculo – e do ritmo – é dividida e se relaciona em suas duas metades uma com a outra, de modo que elas aparecem como equilibradas.

[4] Se o ritmo das representações é produzido de modo que, em rapidez excêntrica, são as *primeiras* mais arrebatadas pelas *subsequentes*, então a cesura ou a interrupção anti-rítmica deve se colocar *na frente*, sendo assim a primeira metade protegida contra a segunda, e o equilíbrio tenderá – precisamente porque a primeira metade é originariamente mais rápida e parece pesar mais em função da cesura contra-atuante – do fim para o começo.

Se o ritmo das representações é produzido de modo que as *subsequentes* são mais pressionadas pelas *iniciais*, então a cesura se posicionará mais para o fim, porque é o fim que deve ser protegido contra o começo e o equilíbrio tenderá então mais para o fim, porque a primeira metade se alonga mais e o equilíbrio portanto só ocorre depois. Assim são muitas das leis calculáveis (HG II 849-50).

E assim também é a regra segundo a qual Hölderlin, na sequência, pretende

interpretar a estrutura poética de *Édipo Rei* e *Antígona*, respectivamente de acordo com o primeiro e o segundo caso da posição da cesura [4] (cf. HG II 851-57; 913-21). Benjamin introduz na *Dissertação* apenas [1] para afirmar a correspondência entre cálculo e reflexão – aproximação que W. Menninghaus procura mostrar pormenorizadamente em relação a outro escrito de Hölderlin, *Sobre a maneira de proceder do espírito poético*¹⁶⁰ (1799-1800). Mas Benjamin também reconhece que os pressupostos da crítica de arte dos românticos trabalhados na *Dissertação* não valem *in toto* para Hölderlin, sobretudo também em função da ausência de relações concretas entre o poeta e os românticos que pudessem aproximar seus empreendimentos, de modo que suas filosofias da arte podem ser apenas *mediatamente* comparadas (I 105, nota 280). Na sequência ele traz um mosaico de citações dos românticos para mostrar a analogia entre seu procedimento poético e o cálculo de Hölderlin – o verdadeiro autor como fabricante que plasma “matéria literária em formas úteis” (Athenäum 367) e, no momento em que “inventa e está entusiasmado, se acha (...) num estado iliberal” (Lyceum 37)¹⁶¹. Mais ainda: Benjamin oferece como fundamento da proposição romântica da “indestrutibilidade das genuínas configurações artísticas” a “forma prosaica sóbria e inabalável” (I 106). Esse fundamento, por sua vez, encontra expressão não mais na beleza, mas “na forma como expressão tanto da arte como da própria Ideia” da arte (I 106). E uma segunda razão para o banimento do conceito de beleza da estética romântica está precisamente no seu campo de associação com a “fruição”, o “gosto”, o “prazer”, que nada teriam a ver com a estrita “sobriedade”. Nessa esteira Benjamin interpreta outros fragmentos românticos que, em sua tendência a pensar a arte em um *medium* das formas, se aproximam do cálculo hölderliniano (I 106-7).

Se por um lado a remissão a Hölderlin é aqui sugestiva, por outro Benjamin logo a abandona para apenas apresentar, no capítulo final da *Dissertação* intitulado *A Ideia da arte*, a conclusão de sua tese sobre a “estrutura metódica” da crítica de arte e sua “determinação constitutiva” (I 108), vale dizer, da crítica de arte como acabamento ou configuração <*Gebilde*> decorrente da obra – mas independente dela. Nessa independência

¹⁶⁰ W. Menninghaus, *Unendliche Verdopplung*, pp. 99-114.

¹⁶¹ Cf. F. Schlegel, *O dialeto dos fragmentos*, trad. M. Suzuki, p 25, p. 120.

também se funda – um dos desideratos da *Dissertação* – a distinção da crítica romântica de um mero juízo subjetivo sobre obras de arte; uma independência que encontrou seu *medium* na prosa: “a legitimação da crítica, que a coloca como instância objetiva diante de toda produção poética, consiste de sua natureza prosaica. Crítica é a exposição do núcleo prosaico em cada obra”, finaliza Benjamin (I 109). E exposição <*Darstellung*>, como ele conclui, no sentido químico de um experimento em que uma matéria é produzida segundo um processo – também aqui um elemento de cálculo que circunscreve o prosaico como forma de expressão e como objeto, “a eterna existência sóbria da obra” (I 109) ou, diríamos, sua concretude inafastável.

No entanto, enganar-se-ia o leitor que visse na aparição súbita de Hölderlin apenas uma espécie de recurso retórico para legitimar a tese de que a crítica de arte romântica deve ser entendida em sentido inteiramente teórico-objetivo e desvinculada de intenções subjetivas. Hölderlin aparece aqui como um precioso elemento a ser retomado quando Benjamin tiver já preparado uma discussão própria acerca de teoria da arte, para o que, antes, ele precisou colocar no cerne de sua investigação a contraposição da teoria romântica da arte e a de Goethe na conclusão da *Dissertação*.

II

Na fortuna sobre o conceito de crítica benjaminiano, um dos méritos do trabalho de Uwe Steiner está precisamente em colocar a ênfase de sua interpretação na conclusão da *Dissertação*, enxergando ali a elaboração do problema de uma teoria da arte a partir da confrontação dos românticos com Goethe, para a compreensão da qual ele mobiliza o *Hölderlin-Essay*, *As afinidades eletivas de Goethe* e a correspondência com F. C. Rang¹⁶². Se o *Hölderlin-Essay* procurava explicar como seu método de leitura poderia se inserir em uma “estética da arte poética” (I 105) e a *Dissertação* se colocava desde o início como uma contribuição a uma “pesquisa de história de problemas” (I 11), em seu capítulo conclusivo essas duas perspectivas, estética e histórico-problemática, se configuram de modo a colocar de forma explícita o problema de uma crítica de arte: “na relação histórico-problemática em

¹⁶² U. Steiner, *Die Geburt der Kritik*, p. 9, p. 91ss, p. 262ss

que se encontra o conceito de crítica dos românticos diante do de Goethe, revela-se imediatamente o problema da crítica de arte” (I 110), sentencia o começo da conclusão. No caso concreto, trata-se de compreender a relação do conceito de crítica com a concepção de arte correspondente, uma vez que – isso um dos resultados de toda *Dissertação* – se a crítica é uma “configuração <*Gebilde*> cujo surgimento é ocasionado pela obra, mas cuja existência é independente dela” (I 108), isso não postula uma mera e total independência da crítica, mas desloca sua dependência para o “centro da filosofia da arte” (I 110). No centro está o problema da criticabilidade das obras artísticas, afirmada consequentemente pelos românticos e negada veementemente por Goethe. Para o esclarecimento dessa questão, Benjamin sugere contrapor à “Ideia” da arte dos românticos, desenvolvida na parte final da *Dissertação*, o “Ideal” da arte de Goethe, introduzido na conclusão da mesma sem maior aprofundamento, apenas para articular a elaboração do problema.

Partindo da tese de que o centro da reflexão infinita é a obra de arte, a crítica é pensada precisamente como potenciação-conhecimento desse centro que pressupõe a destruição da forma-de-apresentação da obra e, com isso, o desvelamento de sua Ideia. *Grosso modo*, esse é o cerne da *Dissertação* que Benjamin (I 62-109) resume da seguinte forma: “tudo o que os românticos afirmaram sobre a essência da arte é determinação de sua Ideia, portanto, também é a forma que traz à tona na Ideia unidade e infinitude em sua dialética entre auto-limitação e auto-elevação” (I 111). Se a Ideia está ligada essencialmente ao elemento formal, por outro lado a ela corresponde o Ideal como conteúdo ou teor <*Gehalt*> desconhecido pelos românticos, para os quais há apenas uma aparência <*Schein*> do mesmo na potenciação da reflexão. Para Benjamin, Schlegel não teria chegado a compreender na arte um correspondente *a priori* da forma, precisamente de onde partiria a filosofia da arte de Goethe, para o qual “o Ideal é *também* [grifo meu, WQ.] uma unidade conceitual suprema do teor” (I 111). *Também*, porque a Ideia como potenciação da forma é igualmente uma unidade conceitual. Mas o tipo de unidade do “teor” é de outra natureza que o da forma, ou seja, não é o do *medium-de-reflexão* (I 36). Enquanto na prosa romântica se revelava o *medium* como um *continuum* das formas, no Ideal se manifesta “um harmônico *discontinuum* dos conteúdos puros” (I 111), em cuja concepção Goethe se

aproximaria da ideia das Musas que, para os gregos, “sob a suserania de Apolo, são interpretadas na filosofia da arte como a Ideia dos puros conteúdos de toda arte” (I 111). Em analogia, o Ideal da arte se deixaria compreender como o “musal” <Musisch>¹⁶³.

Por se tratar para Goethe de uma descontinuidade, a relação da arte com o Ideal dar-se-ia, em contraposição ao modo como ocorre no *medium*, por uma ruptura <Breachung>, porque os conteúdos puros, os quais ele denomina arquétipos ou imagens originárias <Urbilder>¹⁶⁴, não se encontrariam em nenhuma obra de arte: “as obras não podem alcançar aqueles arquétipos invisíveis – mas intuíveis – cujas guardiãs os gregos conheciam sob o nome de Musas; elas podem apenas em maior ou menor grau assemelhar-se <gleichen> a eles” (I 111). Benjamin oferece uma compreensão mais precisa desse “assemelhar” para evitar com isso a remissão ao postulado da *imitatio* [naturae] do classicismo, do qual também Goethe se afasta¹⁶⁵. Para essa compreensão ele remete ao conceito de intuição, agora diferentemente posto como no *Hölderlin-Essay* – que se aproximava do conceito espaço-temporal de intuição em analogia a Kant. “Assemelhar-se” <gleichen> aos arquétipos não conduzirá a uma “igualdade” <Gleichheit>, onde as obras se transformassem nos próprios arquétipos, mas assemelhar descreveria apenas a relação do “sumamente perceptível com o, em princípio, apenas intuível”:

“com isso, é objeto da intuição tornar inteiramente perceptível a necessidade do conteúdo anunciado como puro no sentimento. O inquirir <Vernehmen> dessa necessidade é o intuir. O Ideal da arte como objeto da intuição é, portanto, perceptibilidade necessária – que jamais aparece de forma pura na própria obra,

¹⁶³ Assim verte M. Seligmann-Silva. Cf. W. Benjamin, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, trad. M. Seligmann-Silva, p.113.

¹⁶⁴ Ao lado de *Urphänomen* e *Urpflanze*, cf. M. Seligmann-Silva, “Notas” in: *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, p. 143, n.53, cf. tb. respectivos verbetes no *Goethe Handbuch* 4/2, p. 1077-1082.

¹⁶⁵ Cf. J. Schmidt, *Metamorphosen der Antike in Goethes Werk*, (in: Philosophisch-historische Klasse der heidelberger Akademie der Wissenschaften, Band 26, Universitätsverlag Heidelberg, 2002), p. 6ss. Schmidt sugere mesmo em Winckelmann uma mudança de acento de seu ensaio sobre a *Imitação dos gregos*, de 1755, de onde vem a célebre frase: “o único caminho possível para nos tornarmos grandiosos e mesmo inimitáveis é a imitação dos antigos” (cit apud. *Idem*, p. 5). Em *História da arte da Antiguidade*, de 1764-67, Winckelmann direciona seu interesse para o “desenvolvimento histórico” da arte grega, podendo mesmo pensá-la em termos de diferentes períodos de estilo – o que foi recebido posteriormente por Goethe como valorização do “presente acabado” ou perfeito nas obras de arte dos antigos, em conexão com uma “totalidade” em que “o homem pode experimentar a si mesmo em um presente completo e perfeito como um todo” (*Idem*, p. 20).

que como tal permanece objeto da percepção” (II 112).

“Inquirir a necessidade” como intuição: Benjamin dá uma tinta forte a esse conceito, na medida em que não se trata mais, como em relação à intuição kantiana, de uma capacidade receptiva a partir da qual as faculdades de conhecimento começam a operar. Também não se trata propriamente de um mero “notar” ou “sentir”, conforme os sentidos correntes de *Vernehmen*, mas de um tipo de percepção da necessidade que exige uma atividade ou, como a presença de espírito <*Geistesgegenwart*> necessária para aparar os choques das imagens cinematográficas (I 503), esteja em condições de atuar sobre si mesma, trabalhando seu modo de perceber essa necessidade – e por isso a opção aqui por “inquirir”, valendo-se do sentido que *vernehmen* adquire no campo investigativo policial. *Inquirir*, também porque como arquétipos os conteúdos puros não são apenas notáveis, mas percebidos como necessários pelo artista para que coloque suas habilidades em curso com o fim de produzir a obra e, diferente da mera imitação, precisará sempre averiguar se aquilo que lhe é dado no sentimento “assemelha-se” ao conteúdo puro.

Mesmo os gregos, para Goethe – segue Benjamin – não teriam chegado aos arquétipos em suas obras de arte. Contudo, dado o acabamento de sua produção, elas poderiam ser consideradas algo como “arquétipos relativos” ou “modelos” <*Vorbilder*> que, por seu turno, manteriam uma dupla analogia com os arquétipos no sentido de “acabado”: perfeito e realizado. Com isso se distingue radicalmente da dos românticos a compreensão de obra de arte de Goethe, para o qual não há arte em devir no *medium* das formas, mas uma “metamorfose” do princípio da *imitatio naturae* sob a pressuposição de que os arquétipos se encontram “antes de toda obra criada naquela esfera onde a arte não é criação, mas natureza” (I 112). A natureza não é modelo a ser imitado¹⁶⁶, ela é a ideia capaz de se tornar conteúdo puro na arte, o que só pode ser feito mediante sua “inquirição” ou “investigação”, que Goethe empreendeu também em relação ao conceito de fenômeno originário <*Urphänomen*>. Ela não é em todo caso conteúdo puro, mas torna-se um

¹⁶⁶ Cf. verbete *Imitação* <*Nachahmung*> no Goethe-Handbuch, B 4/2, p. 737: “Goethe contribuiu, tanto em função de sua praxis artística como por suas perspectivas teóricas, para aprofundar a crise da teoria da imitação e com isso acelerar o fim de sua validade quase ilimitada”.

correlato do mesmo como exposto <*Dargestellte*>, distinto da exposição <*Darstellung*> que, como tal, é anunciada por Benjamin como idêntica ao conteúdo (I 112) – e nisso a analogia com a química antes mencionada também é sugestiva¹⁶⁷. O exposto é nesse sentido o conceito de natureza verdadeira “intuível”, investigado em sua necessidade, que nada tem a ver com o conceito de natureza como objeto da ciência – daí também por que essa concepção distinta de intuição se afasta da noção kantiana. Antes a questão se coloca contra um conceito de intuição sensível (espaço-temporal), na medida em que, para a ciência, a natureza aparece como objeto a ser conhecido (dominado, diria Adorno) e, para a obra de arte baseada no Ideal, a natureza se apresenta como correlato de um arquétipo: a “natureza verdadeira, intuível, proto-fenomenal” capaz de cópia “visível apenas na arte, mas não na natureza do mundo”, onde ela “estaria certamente presente, contudo escondida (ofuscada pela aparição)” (I 113).

Com esse deslocamento da questão da obra para um modelo em que o que nela é visível é o exposto como correlato de um arquétipo ou uma “proto-imagem” <*Urbild*>, fica clara a distinta concepção de fundo em relação aos românticos, para os quais o desdobramento infinito da reflexão seria capaz de “criar” uma obra: a própria crítica. Ao contrário, como o Ideal não é criado, mas compreendido em uma esfera como “unidade e ausência de início” ou sem precedentes, ele se apresenta em analogia à Ideia platônica, na

¹⁶⁷ Essa identidade anunciada na *Dissertação*, sem mais, coloca inicialmente como problemático para o conceito de crítica o seu potencial destruidor anunciado na passagem das formas de exposição para o continuum das formas ou Ideia (I 86), pois como poderia a *exposição* ser idêntica ao que é destruído se a atividade destrutiva é ela mesma exposição? Nisso haveria uma *petitio principii*, a má circularidade, pois não haveria nem o que nem como destruir. O problema só se resolve porque é intenção de Benjamin superar o conceito romântico de crítica como mera potenciação da forma, de modo a compreendê-lo como “o conhecimento preciso da beleza como véu” e não seu “desvelamento” (I 195) – segundo formulado no ensaio sobre *As afinidades eletivas* – e objeto da destruição crítica é a aparência como meio para exposição da verdade como um outro. Por isso, não se pode pensar no conceito de crítica de Benjamin, como sugere a leitura de W. Menninghaus, “uma precisa conversão do conceito de crítica de arte romântico e ao mesmo tempo do seu próprio”, sem as devidas mediações, embora o intérprete pareça sugerir um desenvolvimento sistemático do conceito de crítica de Benjamin como desdobramento do romântico (W. Menninghaus, “Walter Benjamins romantische Idee des Kunstwerkes und seiner Kritik”, p. 439). Doravante, tal identidade entre “conteúdo” e “exposição” será articulada no “Prefácio” a *Origem do drama barroco alemão* em termos de verdade e beleza, para a qual, segundo ressalta J. M. Gagnebin, como *exposição da verdade*, o conceito de exposição <*Darstellung*> possui “o duplo valor genitivo da 'verdade'” na medida em que “a filosofia tem por tarefa expor, mostrar, apresentar a verdade”, mas também “a verdade só pode existir enquanto se expõe, se apresenta, se mostra a si mesma” (J. M. Gagnebin, “Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou verdade e beleza”, p. 187).

medida em que as obras particulares “participam dos arquétipos” sem, no entanto, que haja entre ambos uma “passagem” como ocorre no *medium* da arte: por isso também não há crítica. Para Goethe, segue Benjamin, “a obra particular permanece em relação ao ideal como que em estado de torso” (I 114), como uma escultura sem cabeça e sem membros que remonta ao Ideal como modelo, mas jamais é capaz de chegar a unidade do mesmo.

Ora, pensada em termos de ruptura, a relação da obra com o Ideal é de certa forma representante de uma teoria que pensa inconciliáveis as exigências românticas com o absoluto ou o incondicionado – refletidas no *Pólen* de Novalis: “procuramos por toda parte o incondicionado <Unbedingte>, e encontramos sempre apenas coisas <Dinge>”¹⁶⁸. Benjamin lembra que há, na juventude de F. Schlegel, um único momento em que sua concepção se aproximaria da de Goethe, precisamente em *Sobre o estudo da poesia grega*: “a ciência carece de uma experiência da arte (...), cuja história específica fosse a *história universal da natureza da arte*” (KSF I 94), para a qual, no entanto, o pensador carece de uma “intuição acabada”, em parte “como exemplo e prova de seu conceito; em parte como fato e documento de sua investigação” (KSF I 95). E completa: para chegar a uma lei completa na arte, seria necessária uma “intuição em que ao mesmo tempo essa lei apareça visível e em uniforme completude – um supremo *arquétipo estético*” (KSF I 95). Como essa concepção apontaria para uma valorização condicionada da obra de arte em particular, que não é o caso da sua ênfase na forma, Schlegel dela se afastou já no *Estudo da poesia grega*, opondo-se ao ideal: “os fins do homem são em parte infinitos e necessários, em parte limitados e contingentes. A arte é por isso uma livre arte da ideia” (cit. *apud.* I 114-15). Para Schlegel, a arte se dissolve na ideia (ou Ideia), de modo que sua perfeição, na esteira do que Schiller expõe com sua *poesia ingênua e sentimental*, está na infinitude, chegando mesmo a considerar um sofisma a impossibilidade de atingir o todo da arte, como Benjamin deixa transparecer em uma sequência de citações, culminando na tese de que, contra Goethe (o suposto sofista para Schlegel), “a intenção do conceito de forma de Friedrich Schlegel é a superação da contingência, do estado de torso das obras”, o qual perde, no *medium* das formas, o valor que possui diante do Ideal (I 115). Com a

¹⁶⁸ Novalis, *Pólen*, trad. Rubens R. T. Filho, p. 36.

possibilidade de dissolução e metamorfose do momento de contingência da obra, com isso da própria obra, num *continuum*, os românticos só podem recusar o valor atribuído por Goethe às obras gregas, para eles jamais um modelo ou arquétipo fechado em si. Com uma surpreendente perspectiva histórica, que Benjamin reproduz na *Dissertação*, Novalis se contrapõe à canonização dos gregos por Goethe, considerando que os antigos só se tornam antigos através do estudo de suas obras, ou seja, da crítica: “Antiguidade não nos é dada – não está à disposição – mas só agora pode ser produzida por nós” (cit. apud. I 116), ela só existe, interpreta Benjamin, “onde um espírito criador a reconhece, ela não é um fato no sentido goethiano” (I 116).

Com isso dois “modelos” se colocam: o conhecimento das obras como infinitude na totalidade (românticos), o conhecimento das obras como unidade na multiplicidade (Goethe). A questão sobre a relação entre ambas concepções se coloca na relação do conteúdo puro com a forma pura. Mas como, já desde o *Hölderlin-Essay*, se trata de colocar o problema da arte diferentemente do esquema tradicional forma e matéria (II 106), Benjamin novamente toma cuidado de colocar a questão entre Goethe e os românticos como “relativas diferenciações” e não “substratos na configuração empírica”. Se Benjamin postula para os românticos a ideia da arte como ideia da forma, para Goethe, o ideal como ideal do conteúdo, com isso ele pretende elaborar uma (correspondente a essas formulações) “questão sistemática e fundamental da filosofia da arte” que se deixa, entretanto, colocar apenas na perspectiva “histórico-problemática” (I 117) anunciada desde o início da *Dissertação*, quando sobre ela estiver lançada suficiente clareza. Uma questão “legítima”, diz Benjamin, porque nem Goethe nem os românticos a colocaram. Se por um lado os românticos não puderam compreender o Ideal da arte, Goethe tampouco compreendeu o problema da forma como filosófico, mas a pensou como “estilo” na esteira do “arquétipo” e isso o conduziu a resolver o problema da arte na forma de soluções míticas: “em última instância, o conceito de estilo de Goethe conta um mito” (I 118). Como a questão para ele se coloca na unidade arquetípica ideal da arte, passa-lhe ao largo a questão da forma, respectivamente da “forma-de-exposição” e da forma absoluta, a ideia caras aos românticos. A forma de exposição das obras de arte tem o sentido de critério

fundador da beleza que aparece no teor ou conteúdo <*Gehalt*> para Goethe, enquanto para os românticos não há nada a servir como critério, como medida: “o romantismo censura com o conceito de beleza não apenas a regra, mas também o critério, e sua poesia é tanto sem regra como sem critério” (I 119).

Mais além do conceito de forma: Goethe recusa o de crítica a ele intimamente ligado no romantismo. Para ele a crítica não é nem possível, porque possível é apenas o juízo do artista que intui o arquétipo, nem necessária, porque necessário é também apenas uma referência ao bom, uma proteção contra o ruim. Com a questão da intuição, o problema da crítica se dissolve, porque a “criticabilidade” não é vista como um momento essencial da obra, antes ela é “impossível”. Inteiramente diverso é o problema para os românticos: a crítica é para eles, além de possível e necessária, o “inafastável paradoxo de uma valorização superior da crítica e da obra”, de uma absolutização da obra criada como processo crítico que, para eles, se deixa pensar como “a produção do ofuscamento na obra” – uma “luz sóbria” que, como Ideia, extingue a pluralidade das obras (I 119).

Até onde se desenvolve a profusão desses temas para uma teoria da arte e sua crítica em Walter Benjamin, seu ensaio *As afinidades eletivas de Goethe* dá uma primeira configuração, que para sua obra de juventude é característica.

3.

Mito, aparência e verdade n'As afinidades Eletivas de Goethe.

I

Se, para Schlegel, não era o caso pensar uma teoria que conduzisse “a uma valorização sumamente condicionada da obra em particular” (I 114), mas das obras em seu *devoir*, destaca-se no contexto do ensaio *As afinidades eletivas de Goethe* o desiderato benjaminiano, expresso retrospectivamente em um de seus *curricula*, de “iluminar uma obra inteiramente a partir de si mesma” (VI 218). O problema da arte é construído no *Goethe-Aufsatz* a partir da tradicional concepção de arte como (bela) aparência (da verdade) e da circunscrição do mito como teor de coisa do romance, para compreendê-los em uma teoria da arte que, em alusão à quebra anti-rítmica sugerida por Hölderlin, postula como fundo da beleza um elemento proto-linguístico ou sem expressão <Ausdruckslose> que a interrompe e irrompe no curso das obras, nisso distanciando-se talvez do *continuum* romântico de formas e se aproximando de um *discontinuum* de conteúdos de Goethe. Como bem observou B. Lindner¹⁶⁹, Benjamin planejou e executou uma estrutura tripartida (“dialética”) para o ensaio sobre Goethe, em que o “mítico” aparece como tese na primeira parte, a “redenção” como antítese na segunda, e a “esperança” como síntese na terceira e última parte (I 835-37). Se o mito (ou sua forma) servia como categoria estética no *Hölderlin-Essay*, agora ele é convertido em elemento concreto, inerente à obra de arte, que é conseqüentemente superado pelo movimento crítico-dialético do ensaio. Mas aquela força de concatenação intensiva dos elementos dispersos de uma configuração artística não deixam de valer para o caso, sendo antes de pensar que Benjamin encontrou em um conceito mais “claro” o sucedâneo para o poder plástico do mito: a unidade de “véu e velado” ou do “invólucro” e do que por ele é “envolvido” na aparência das obras de arte (I 195).

¹⁶⁹ B. Lindner, “Goethes Wahlverwandschaften. Goethe im Gesamtwerk” (in: *Benjamin-Handbuch*), p. 473.

Ainda assim se deixam ver reflexos daquele texto de 1914. O primeiro claro eco do *Hölderlin-Essay* é a distinção preliminar entre comentário e crítica. Se lá se tratava de distinguir comentário filológico de comentário estético (II 105), aqui a distinção é entre comentário como exposição do teor de coisa e crítica como exposição do teor de verdade de uma obra (I 125). O que é e o que determina essa distinção é essencial para a compreensão da armação do ensaio no que tange a seus desdobramentos teóricos. Primeiro: por teor de coisa <*Sachgehalt*> Benjamin compreende aqueles elementos da obra que lhe conferem um certo caráter concreto em relação aquilo que lhe aparece intimamente ligado como teor de verdade <*Wahrheitsgehalt*>, somente nítido quando as coisas que a compõem, os *realia*, começam a envelhecer e se deteriorar no tempo: “pode-se compará-lo [o crítico] com o paleógrafo diante de um pergaminho, cujo texto deteriorado é coberto de traços de uma escrita mais forte, que se relaciona a ele. Como o paleógrafo que deve começar com a leitura dos últimos, assim também o crítico com o comentário” (I 125). Já o teor ou conteúdo de verdade deverá estar “ligado de forma inaparente e intrínseca ao seu teor de coisa” (I 125), caso a obra seja significativa, e seu surgimento ou produção é tarefa da crítica. Mas diferentemente de uma “produção do ofuscamento na obra” (I 119) que tem por objetivo dissolver as formas de apresentação ou a pluralidade das obras, a crítica do *Goethe-Aufsatz* quer talvez não produzir, mas conhecer o ofuscamento que se deixa mostrar:

“caso se pense na obra como uma fogueira flamejante, então o comentador se posta diante dela como o químico, o crítico como o alquimista. Onde para aquele só remanescem madeira e cinza como objetos de sua análise, para o último apenas a flama permanece como um mistério: o do vivo. Assim pergunta o crítico pela verdade, cuja flama viva segue queimando sobre as pesadas lenhas do que foi e das leves cinzas do vivenciado” (I 126).

Em segundo lugar: como na “metáfora da fogueira”, o teor de coisa não é só o material enquanto o que se apresenta deteriorado pela queima. Ele é também o conjunto de coisas vivas que são queimadas na fogueira ou carregadas junto desse substrato imanente à

obra, e nesse sentido o conjunto ou “estrutura de relações” (II 112), também em consonância ao *Hölderlin-Essay*, contam para o teor de coisa. Se a definição kantiana “esclarecida” da Metafísica dos Costumes onde o matrimônio aparece como *commercium sexuelle – usus membrorum et facultatum sexualium alterius*¹⁷⁰ – pode ser replicada em uma sociedade civil-burguesa com base no amor, tendo como contra-exemplo a também “esclarecida” Flauta Mágica de Mozart, lembra Benjamin (I 128), então aqui se mostra uma transformação ou desdobramento no tempo do “matrimônio” como uma das relações que compõem o teor de coisa. Nessa sua historicidade está a possibilidade da crítica, que se coloca também com a questão de saber se “a aparência do teor de verdade é tributária do teor de coisa, ou a vida do teor de coisa é tributária do teor de verdade” (I 125). É de se ressaltar, como sugere L. Gatti, que no caso de prevalecer o primeiro entendimento, desconhece-se “as transformações do teor de coisa”, pois congela-se “os materiais históricos numa essência imutável, da qual o teor de verdade seria uma mera aparência”¹⁷¹. Se, ainda como sugere o intérprete, a vida do teor de coisa é compreendida como modificações de seu teor de verdade, então a própria interpenetração de ambos “teores” se coloca como condição da crítica para o conhecimento das obras. Salta aos olhos a semelhante imbricação evocada no *Hölderlin-Essay*, do poetizado como “imanente concatenação de forma e matéria” (II 106). O que lá fazia o comentário estético, ou seja, expor essa “concatenação”, aqui faz a crítica em analogia a um processo de queima, de liberação do teor de verdade por meio de um “comentário filológico dos teores de coisa da obra”¹⁷².

Ora, Goethe entende o matrimônio distintamente de um iluminismo de Kant ou de Mozart. O teor de coisa do romance é compreendido, segundo Benjamin, não na tematização do matrimônio, mas nas forças que se libertam quando de seu rompimento: “na sua dissolução, todo o humano vem à tona e o mítico permanece apenas como essência” (I 131). *Grossissimo modo*, as personagens principais, Charlotte e Eduard, depois de uma paixão interrompida na juventude por casamentos de conveniência, reencontram-se já

¹⁷⁰ I. Kant, *Metaphysik der Sitten*, § 24.

¹⁷¹ L. Gatti, *Constelações*, p. 56.

¹⁷² B. Lindner, “Goethes Wahlverwandschaften. Goethe im Gesamtwerk” (in: *Benjamin-Handbuch*), p. 476.

maduros e resolvem se instalar em um castelo no campo, onde se dedicam a todo tipo de passatempos próprios a pessoas “ilustradas” do século XVIII, entre os quais ocupam lugar de destaque os constantes trabalhos de arquitetura e paisagismo. Seus planos transcorreriam sem mais, não fosse a insistência de Eduard para que Charlotte consentisse em convidar um talentoso e esclarecido amigo, o Capitão Otto que, sem perspectivas melhores na ocasião, poderia se juntar a eles e dar seguimento aos projetos para a propriedade no campo. Charlotte, que preferia uma vida a sós com Eduard, ocupava-se em tentar evitar acolher a sobrinha Ottilie que, ao contrário de sua própria filha Luciane, não andava bem no internato. Diante da presença do Capitão, ela vê sua privacidade abalada e cede ao pedido do assistente do internato para trazer Ottilie ao castelo, o que também agrada a Eduard. A entrada em cena das duas personagens provoca uma reconfiguração das relações. Eduard começa a se atrair pela bela jovem Ottilie e o Capitão pela encantadora e culta Charlotte. Ao anunciar a vinda de Ottilie, Goethe dá lugar ao pressentimento dessa atração por meio da explicação do Capitão, mas também por uma certa resistência receosa de Charlotte à teoria, do conceito científico, à época vigente, de “afinidades eletivas” <*Wahlverwandschaften*>, segundo o qual dois pares de elementos químicos intimamente ligados A e B, C e D, uma vez em contato, desfazem a liga interna e associam-se cada qual a um dos elementos do outro par, formando AC e BD¹⁷³. Até o final da primeira parte do romance as relações pressentidas começam a se conformar em um *crescendo* de encontros e conversas amorosas até que, em certo ponto, Charlotte e Eduard, todavia apaixonados e pensando respectivamente no Capitão e em Ottilie, encontram-se em uma noite na penumbra do castelo, consumam o amor – o “uso de seus direitos”¹⁷⁴, para falar com Kant – e do enlace resultará um filho que, para espanto, assemelha-se mais ao Capitão e a Ottilie do que aos próprios pais biológicos¹⁷⁵. Entrementes, Charlotte e o Capitão abdicam da relação, mas Eduard insiste no romance com Ottilie, enquanto no castelo as relações se configuram mais uma vez. O Capitão parte em viagem a convite de um conde que os visitara, Charlotte prepara-se para mandar Ottilie de volta ao internato a fim de restabelecer

¹⁷³ Cf. J. W. Goethe, *As afinidades eletivas*, 3ed. trad. E. Paschoal, São Paulo, Nova Alexandria, 1998, p. 54.

¹⁷⁴ J. W. Goethe, *As afinidades eletivas*, p. 98.

¹⁷⁵ J. W. Goethe, *As afinidades eletivas*, p. 198, p. 221, p. 230-31.

o casamento, e Eduard, diante disso, decide deixá-la para que mantenha Ottilie no castelo. O ex-pároco Mittler, o “*mediador*”, um sujeito que aparece como defensor das relações matrimoniais ao longo do romance, sai em busca de Eduard para tentar a reconciliação, quando este lhe pede para comunicar a Charlotte seu amor por Ottilie e seu pedido de divórcio. Mittler não o faz porque, supondo com isto uma reviravolta nas intenções de Eduard, quando volta a Charlotte, ela lhe anuncia a gravidez. Ao tomar ciência, Eduard, contudo, decide alistar-se no estrangeiro, para testar-se em sacrifício a Ottilie, que a essa altura mergulha em um silêncio (ainda não definitivo) e escreve em seu diário, cujas entradas irrompem ao longo da narrativa da segunda parte do romance. Nasce a criança, que é colocada aos cuidados de Ottilie, Eduard volta condecorado da batalha e instala-se em uma casa nos arredores onde recebe o amigo Otto, agora Major, e lhe fala de seus planos de juntar-se a Ottilie e entregar Charlotte ao amigo, que antes viera para dissuadi-lo em favor do restabelecimento das relações com a mulher. O Major, sem alternativas à intransigência de Eduard, parte para comunicar tudo a Charlotte, enquanto Eduard embrenha-se na mata e reencontra Ottilie à beira do lago, para onde tinha ido passear com o menino, também de nome Otto¹⁷⁶, e se distraíra sem perceber o cair da tarde. Os amantes trocam juras, Ottilie pede a Eduard que espere pelas notícias do Major, e ambos se abraçam num momento maravilhoso, em que “a esperança passou sobre as suas cabeças como uma estrela caindo do céu”¹⁷⁷. Eduard parte e, numa sequência rápida, decorrem todos os fatais acontecimentos: ao voltar pelo lago sozinha, no barco, Ottilie deixa o menino cair na água e ele morre. Depois do choque inicial, as personagens veem na morte da criança a possibilidade de rearticular as relações, mas Eduard permanece inabalável em sua paixão e, também numa sequência rápida, desenlaçam-se uma a uma as demais forças destruidoras do romance: após uma viagem interrompida a caminho do internato, Eduard reconduz Ottilie para o castelo, onde ela mergulha no silêncio e no secreto jejum até expirar, diante do que Eduard não resiste e também sucumbe. Charlotte cuida de enterrá-los juntos no

¹⁷⁶ Há, no romance, uma simetria dos nomes, como a rimar com a teoria química das afinidades eletivas: *Otto*, *Ottilie*, *Charlotte* e o próprio *Mittler*. Eduard, como é lembrado na ocasião da chegada do amigo ao castelo (cap. 3), também possui o prenome *Otto*.

¹⁷⁷ J. W. Goethe, *As afinidades eletivas*, p. 232.

mausoléu da propriedade, para o qual tinha sido erguida uma capela ao longo da segunda parte do romance.

A onda de acontecimentos sombrios no desfecho da história pode ser interpretada precisamente a partir da tese de que, no seio do “teor de coisa” do romance, o matrimônio e seu desfazimento aparecem sob a vigência latente de forças míticas – portanto, nem baseado num contrato sexual, nem no amor conjugal. Se por todo lado há culpados pelo rompimento das leis que regiam o matrimônio, esse mundo ferido exige reparação por meio de uma vítima imaculada: “a expiação, no sentido do mundo mítico que o poeta evoca, é desde sempre a morte dos inocentes. Por isso Ottilie morre, deixando belos restos mortais, apesar de seu suicídio como mártir” (I 140). Importante lembrar que Ottilie, a moça virgem e pura, mostra “seus seios pela primeira vez a céu aberto”¹⁷⁸, numa cena forte e belíssima, carregada de alusões à figura plástica da *Pietà*, ao tentar reanimar no peito o menino morto. Para Benjamin, se de qualquer modo em lugar algum o mítico se revela como o sumo teor de coisa, por outro lado ele sempre aponta para tal teor: “o mítico é o teor de coisa desse livro: como um jogo de sombras mítico, em figurinos da época de Goethe, aparece seu conteúdo” (I 140-41). B. Lindner percebe certa imprecisão nessa passagem, porque as figuras do romance movem-se “livres no mundo circundante, despreocupados com exigências históricas”¹⁷⁹, e porque também é um marco do romance de Goethe que – isso é também o cerne da tese do ensaio de Benjamin – em contraposição à *Ifigênia* e ao *Fausto II*, a manifestação do mítico não é a de uma reatualização do mito na modernidade¹⁸⁰, mas a da irrupção de suas forças por meio de um *Romance* do presente. Ou seja, não se pretende tanto o mito da antiguidade e sua atualização, mas a atualidade como mito – o que de certa forma já vinha sendo articulado no *Hölderlin-Essay* quando evita uma interpretação mitológica – etiológica, para falar com Paul Ricoeur¹⁸¹ – das odes de Hölderlin.

Se a busca pela compreensão do teor de coisa passaria pela atualidade do

¹⁷⁸ J. W. Goethe, *As afinidades eletivas*, p. 233.

¹⁷⁹ B. Lindner, “Goethes Wahlverwandschaften. Goethe im Gesamtwerk” (in: *Benjamin-Handbuch*), p. 477.

¹⁸⁰ Sobre essas tentativas, cf. J. Schmidt, *Metamorphosen der Antike in Goethes Werk*, in: Philosophisch-historische Klasse der heidelberger Akademie der Wissenschaften, Band 26, Universitätsverlag Heidelberg, 2002.

¹⁸¹ P. Ricoeur, *Philosophie de la volonté*, p. 375.

matrimônio como regido por forças destruidoras, à época do *Goethe-Aufsatz* Benjamin já tentara em sentido semelhante compreender o mito em sua relação com o poder, a violência, o direito – com a atualidade. Ele se vale, em *Crítica da Violência* (1921), da ambiguidade da palavra alemã *Gewalt*, traduzida tanto como poder quanto violência, em sua relação intrínseca com o direito (II 179), sendo sua tarefa inicial compreender como na teoria clássica do direito – natural ou positivo – a relação entre meios e fins é permeada pelo poder/violência <*Gewalt*>. Colocava-se em pauta, com isso, a formulação de um direito fundado na *Gewalt* como uma parte essencial da teoria do estado, a saber, como exterioridade poderosa/violenta <*gewaltige*> que garante a observância ao que foi acordado no contrato social. No limite, isso significaria estender a *Gewalt* também ao fundamento do estado e da política. O poder e a violência estariam por trás de todo ordenamento jurídico, sempre de forma constituinte <*setzende*> ou mantenedora <*erhaltende*>, e a apresentação do direito, portanto, deveria ser feita dentro de uma filosofia da história, para a qual o critério passa a ser a crítica desse poder: “para essa crítica vale encontrar a perspectiva fora da filosofia do direito positivo, mas também fora do direito natural. Só na medida em que a consideração histórico-filosófica do direito puder restituí-la, é que ela será evidenciada” (II 181-2).

Benjamin orienta sua crítica da violência de modo a mostrar que a teoria clássica do estado não pode dar conta da verdadeira situação dos indivíduos sob uma constituição, pois seus fins naturais estariam sempre fadados à colisão com os fins jurídicos. Isso equivaleria dizer, na esteira de G. Agamben, que o direito opera em um espaço vazio (de direito), um *estado de exceção*. Em termos abstratos, o direito surge como parte do contrato social que toma para si o poder <*Gewalt*> investido pelo contratante, tirando-lhe a faculdade de executar o poder que, em tese, lhe seria próprio: a *Gewalt* torna-se um meio. Esta armação teórica do direito pode ser compreendida a partir da perspectiva do poder como ameaça ao direito, mesmo nos casos em que, pela ordem judicial, o emprego da violência é admitido – Benjamin cita o exemplo do “grande bandido” como ameaça ao direito, simplesmente por sua existência fora do mesmo (II 183). Há, por outro lado, uma sanção em que a *Gewalt* se exerce por omissão da ação: a greve do operariado. O exercício do poder/violência, já dado

em sua ambiguidade originária, coloca a necessidade, para Benjamin, de se pensar um “meio puro”, não violento, para a *Gewalt* se exercer. Mas em todo o caso, seja na instituição da greve, onde mesmo pela concessão de uma não-ação o estado edita decretos especiais, ou então no direito de guerra, onde a paz aparece como sanção da vitória – onde, portanto, a *Gewalt* continua se mostrando como instituinte e mantenedora de um direito – a crítica radical do poder/violência revela que onde há direito eles o acompanham. Se o direito é posto em xeque, um meio não violento não poderá ser pensado em termos de um contrato – pois sua assinatura pressupõe das partes a ciência da *Gewalt*. Sem descurar um a um os “meios puros” que Benjamin aprecia (a cultura do coração, a linguagem, a impunidade da mentira, a justiça divina), devemos ter em mente que esses temas servem ao autor para apresentar ao final do ensaio um conceito de violência, emprestado da teologia, que corresponderia a um ato sem sangue – e poderíamos lembrar a representação de algo próximo no cinema, na figura do Mickey Mouse¹⁸² e seu corpo imune. Ao identificar o poder/violência do direito com o poder mítico, Benjamin lhe opõe o poder/violência de Deus: diante da impossibilidade da razão decidir sobre que meios legítimos para quais fins justos, quem decide “é o poder do destino, mas sobre esse decide Deus” (II 196). Em oposição a um direito instituído como “ato de manifestação imediata da violência” (II 198), instituinte e mantenedor, coloca-se o poder divino, *aniquilador* do direito: “o poder mítico é poder sangrento sobre a vida nua <*bloßes Leben*> por si mesma, o poder divino é poder puro sobre toda vida e pelo vivo. O primeiro exige sacrifícios, o segundo os aceita” (II 200).

Portanto, a atualidade da violência mítica n’*As afinidades eletivas* deveria saltar aos olhos de anjo estarrecido de Walter Benjamin. Não tanto porque Goethe quisesse se equiparar aos gregos, e por isso seria natural que o mito compusesse seu repertório, mas em função muito mais da “atualidade” compreendida em relação ao mito e vice-versa. Ainda que as personagens nada saibam das forças míticas, às vezes apenas as pressintam, elas se encontram numa espécie de subterrâneo da vida mundana e cultural de que os pares

¹⁸² Cf. II 218: “a existência de Mickey Mouse (...) é cheia de milagres, que não apenas sobrepujam os milagres técnicos, mas zombam deles. Pois o mais digno de nota neles é que todos, improvisados, sem maquinaria, saem do corpo do Mickey Mouse (...)”.

desfrutam, como o jogo de sombras do *Hades* (I 169), onde o destino age secretamente como “contexto de culpa dos vivos” (I 138). Mas isso também não significa que todos se encontram subjugados a uma pura necessidade. Cada impulso para a emancipação do gênero humano, para falar com Adorno, se encontra ameaçado pela “vida nua” como retorno dialético da violência mítica, embora, como observa Lindner, essa dialética mito-esclarecimento-mitologia não seja inteiramente a perspectiva de Benjamin, que não pensa apenas na civilização como retorno à barbárie, mas também no potencial de ruptura das novas “imagens arcaicas” produzidas pela sociedade burguesa¹⁸³ ou, para falar com *Experiência e Pobreza*, na possibilidade de, com a barbárie, começar do novo (II 219). Se, no entanto, como o próprio Benjamin reconhece (I 141), sua concepção do romance pode estranhar, é porque ela contradiz a imagem que se construiu do poeta entre seus contemporâneos, cujo acesso ao conteúdo mítico só lhes teria chegado pelo sentimento. Isso fez com que o culto a Goethe sobrevivesse e se renovasse entre os contemporâneos de Benjamin, sobretudo Gundolf, tendo mesmo “enterrado a possibilidade de um conhecimento primordial” (I 143) do romance. O próprio Goethe seria responsabilizado por isso, quando se considera a possibilidade de ele mesmo ter destruído os (inexistentes) manuscritos do romance: “para a técnica do romance, de um lado, e para o círculo de seus temas de outro, tratava-se de conservar seu mistério” (I 145). Benjamin considera que a técnica do romance toca as coisas reais ou *realia* no teor de coisa, reconhecíveis para Goethe e seus contemporâneos, mas não deixa aos mesmos a possibilidade de entrever o teor de verdade da obra. Ora, a própria apresentação do teor de coisa é tida como um enigma a ser descoberto na técnica de construção do romance, todavia “encoberta” mesmo quando Goethe anuncia ao leitor um suposto prazer com a descoberta. Como teor de coisa, era necessário que seu conhecimento envelhecesse para poder ser notado como tal e, assim, liberar à crítica seu teor de verdade.

A vigência de forças míticas se confunde também com a própria imagem de Goethe, e nisso talvez resida a distinção do modo como Benjamin articula “vida” e “obra” em

¹⁸³ Cf. B. Lindner, “Goethes Wahlverwandschaften. Goethe im Gesamtwerk” (in: *Benjamin-Handbuch*), p. 478.

relação a Gundolf e os discípulos da “filosofia da vida” de Dilthey. Ainda que Goethe quisesse se ver como um ser olímpico e, para isso, tenha “colocado as fundações da obra e fechado a abóbada com escassas palavras” (I 147), o seu crepúsculo, diz Benjamin, traz à luz o que ele tentou esconder: a convicção de uma “mítica forma de vida na existência do artista” marcada na sua “distância de toda crítica e idolatria da natureza” (I 149). Benjamin explora em algumas páginas o medo de Goethe diante da morte, uma espécie de “angústia mítica” diante de forças demoníacas e arcaicas, sem as quais, apesar de às vezes anedóticas, ele talvez não tivesse “se tornado o maior poeta de sua nação” (I 151). Com a reabilitação dessas características do autor, Benjamin contradiz Gundolf. Mas o criticável no texto de Gundolf não é tanto o uso de elementos biográficos, de que Benjamin também se serve vorazmente, mas a mistura sem mediações de vida e obra em que o biográfico figura como a própria essência da obra e chega a afirmar que, “entre todas as obras de Goethe, a maior seria sua vida” (I 160). Para que valesse tal premissa, necessário seria que se excluísse da vida do artista a “conhecimento da inescrutabilidade da origem de cada obra” (I 156), o que certamente a Gundolf, que tampouco soubera, segundo Benjamin, distinguir os sentidos de verdade e mito (I 162), não ocorrera questionar. Mas longe de querer aqui apresentar a crítica de Benjamin a Gundolf, a questão que se coloca na segunda parte de seu *Goethe-Aufsatz* é precisamente que a imagem desconstruída do “poeta” Goethe, refém de um temor mítico, possibilita um acesso crítico a sua obra tardia em que *As afinidades eletivas* resplandecem como inflexão, “um protesto contra o mundo com o qual sua maturidade selara um pacto” (I 165). Nesse sentido também *As afinidades eletivas* permitem um acesso crítico à obra do *poeta* Goethe. Que ele tenha eventualmente respondido à censura de uma dama de sociedade sobre a imoralidade do romance com as palavras: “sinto muito, é meu melhor livro” (I 165), poderia não surpreender em face de um autor cuja autobiografia tem o título pomposo *Poesia e Verdade* (1811-1833). Mas não se trata de narcisismo o teor de uma tal afirmação. Goethe casara em 1806 – esse, seu pacto – com uma moça oriunda de meios sociais simples, Christiane Vulpius, com quem já vivia há alguns anos em uma (hoje denominada) relação estável, na época certamente “concubinato”, pouco antes de começar a escrever o romance. Benjamin considera suas produções posteriores, como a

autobiografia, *O divã ocidental-oriental* (1819, 1827) e a segunda parte do *Fausto* (1825-1831), na perspectiva de uma entrega total de sua vida às ordens da criação literária que se tornaram “ocasião de sua poesia” (I 165). “Ocasião” como precisa oposição à “vivência” (de Dilthey) pois, segue Benjamin, “ocasião dá o teor <Gehalt> e a vivência deixa para trás apenas um sentimento” (I 166). Diga-se de passagem que o sentimento não é aqui um anátema, mas que a crítica de Benjamin se volta àquelas leituras que procuram fundar suas teses apenas em tal base. Ele acrescenta à “imagem” de Goethe a mesma oposição (ocasião e vivência) na distinção entre *Genius* e *Genie*, em português indistintamente “gênio”, mas talvez compreensível caso se retome o sentido latino de *ingenium* como disposição do ânimo <Gemüt>, o qual Kant utiliza próximo de *Genie*¹⁸⁴, que em todo caso revela uma concepção de “gênio” atrelada a uma habilidade ou engenho¹⁸⁵, certamente necessária ao artista – mas oposta à noção de gênio como quem paira sobre o humano ou àquela que, como diz Benjamin, “na boca dos modernos jamais chega a um título capaz de conceber a relação de um homem com a arte como algo essencial” (I 166). Aqui ressurgem os versos de Hölderlin em *Blödigkeit*, em que o gênio (*Drum, mein Genius! tritt nur... Então, meu gênio! pode adentrar*), com o pé sobre o verdadeiro (*Geht auf Wahren dein Fuß nicht, wie auf Teppichen?... Não anda teu pé sobre o verdadeiro, como sobre tapetes?*), entra na vida atento à ocasião (*Was geschieht, es sei alles gelegen dir!... O que acontece, que te seja tudo oportuno!*) e não à vivência – como *Genius* e não como um *Genie*. Goethe, diz Benjamin, apesar de com a idade não ter visto “ocasião” para a poesia no mundo, nisso talvez preconizando Baudelaire, quis todavia “pisar aquele tapete do verdadeiro” (I 166) e deixar sua vida governar-se pela poesia, o que é precisamente o oposto da imagem, propagada (também) por Gundolf, que propõe uma poesia derivada da vida ou vivência, para falar com Dilthey.

¹⁸⁴ I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, p. 181: “Genie ist die angeborene Gemütsanlage (ingenium), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt”. Tradução livre: “Gênio é a disposição de ânimo (ingenium) nata pela qual a natureza dá a regra à arte”.

¹⁸⁵ Sobre o gênio na filosofia alemã, cf. M. Suzuki, *O gênio romântico. Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel*, São Paulo, Iluminuras, 1998.

II

O que potencia o reconhecimento da atuação do mito na obra se apresenta também em sua *forma-de-exposição*. Ainda articulando os elementos biográficos do Goethe maduro, Benjamin sugere ver a ênfase em uma existência dedicada à poesia, e não ao contrário, precisamente na forma que ganhou *As afinidades eletivas*. Planejado como novela dentro dos *Anos de peregrinação de Wilhem Meister*¹⁸⁶, o texto acabou se desenvolvendo até ganhar a forma de romance. Mas a forma de novela, que “a maestria de Goethe soube bem impedir que destruísse a forma de romance” (I 167), aparece na segunda parte d’*As afinidades eletivas* como uma espécie de negativo das forças que nele se desdobram. Pouco antes do retorno de Eduard do campo de batalha e dos acontecimentos finais do romance, Charlotte recebe a visita de um lorde inglês e um companheiro de viagem, os quais possuíam recomendações do Conde que os visitara na noite da concepção do pequeno Otto. O lorde toma ciência do que se passara no castelo – a partida de Eduard para o estrangeiro – e, lamentando-se, é solicitado por Charlotte para contar algumas histórias divertidas. Após algumas narrativas, ele conta a novela *Os vizinhos singulares*, sem perceber sua semelhança com a história das anfitriãs e de seus amados ausentes – nesse ponto, Charlotte encontra-se acompanhada apenas por Ottilie. Na novela são apresentados dois meninos nascidos e criados na mesma vizinhança, prometidos um ao outro pelos pais, e que, no entanto, crescem em uma constante disputa infantil, como “inimigos”, até o limiar da adolescência, quando os pais os separam, o rapaz indo para o serviço militar, a moça seguindo a trilha doméstica. Ela se torna noiva de um reputado jovem e, com isso, logo se iniciam os preparativos para o enlace. O “inimigo” retorna para umas férias e os dois se reencontram e passam a descobrir o prazer do convívio mútuo, o que para a moça se revela como uma avassaladora paixão. Como o rapaz precisasse partir, ofereceu uma festa de despedida aos noivos, que se daria em um passeio fluvial. A moça, cada vez mais atizada em sua paixão pelo antigo rival, decide-se pelo suicídio como forma de protesto pelo amor só agora

¹⁸⁶ Cf. J. W. Goethe, *Goethe Werke*, vol. 3: *Faust I und II. Die Wahlverwandschaften*. Ed. Albrecht Schöne e Waltraud Wiethölter, Frankfurt a. M, Insel, 2007, p. 893.

reconhecido, mas impossível de consumir diante da situação. Durante o passeio, ela se joga na água e o rapaz acorre para socorrê-la, conduzindo-a para a margem, enquanto o barco de passeio encalha. Como a correnteza os levasse para longe, ele encontrou próximo à margem uma casa de camponeses que o ajudaram a despi-la e reanimá-la. Ao despertar, ela revela sem muitas palavras seu amor que é correspondido também sem muitas palavras. Os camponeses lhes oferecem os próprios trajes de núpcias para substituir as roupas molhadas dos jovens. Quando vestidos, “o vigor da juventude e o entusiasmo do amor os restabeleceram completamente, e faltou somente a música para que dançassem”¹⁸⁷. O barco consegue atracar próximo à margem onde se encontravam, e os dois se apresentam aos pais como “um casal”, pedindo-lhes perdão e bênção: “e quem poderia recusar?”¹⁸⁸.

Benjamin vê na posição dessa novela dentro do romance um aspecto essencial. Enquanto o romance sorve o leitor para seu interior – no texto de Benjamin, esse “interior” é ambíguo e impossível decidir se é do romance ou do leitor¹⁸⁹ – a novela o repele. Depois de passado o episódio da novela, a morte de Otilie, observa Benjamin, é um evento inesperado, uma “ruptura” potenciada pelo abençoado “final feliz” dos vizinhos singulares: “a influência da forma novelística sobre a do romance se denuncia como uma ruptura, precisamente na apresentação dessa morte de forma mais genuína, se por fim aquele centro inacessível à novela se torna perceptível com força duplicada” (I 167-8). Nessa esteira se coloca a instigante sugestão de Menninghaus, ao lado desta passagem, de que na relação axial entre romance e novela “cada paralelismo negativo subsequente confere ao precedente um nível superior de clareza <*Deutlichkeitsstufe*>”¹⁹⁰. Isso soa em clara harmonia com a teoria da reflexão da *Dissertação*. E é também em consonância com uma potenciação em torno da polarização romance-novela que se deixa ler sobre *As afinidades eletivas* que nelas “criou-se uma forma limite que as coloca bem mais afastadas de outros romances do que eles entre si” (I 168), limite que Benjamin compara a um limiar que coloca o romance de Goethe sob a forma novelística clássica, ainda que se anuncie como romance. Mas também

¹⁸⁷ J. W. Goethe, *As afinidades eletivas*, p. 217.

¹⁸⁸ J. W. Goethe, *As afinidades eletivas*, p. 218.

¹⁸⁹ Cf. I 168: “Denn wenn der Roman wie ein Maelstrom den Leser unwiderstehlich in sein Inneres zieht (...)”.

¹⁹⁰ W. Menninghaus, “Walter Benjamins romantische Idee des Kunstwerks und seiner Kritik”, p. 437.

em relação a um outro momento o final da segunda parte do *Goethe-Aufsatz* aparece com tintas românticas. Pelo fato da posição da novela dar um grau elevado de clareza à forma do romance, Benjamin a compara ao “prosaico do romance” (I 169). É como falar que a novela é uma espécie de desdobramento “claro”, sóbrio para dizer com Hölderlin, do que se desenrola de forma desmedida e sombria, mas esse desdobramento guarda um certo contraste ou certa “discrepância forçada a uma unidade” (I 167). De um lado pulsa um segredo debaixo da clareza da narração da novela, um segredo que é uma catástrofe como “princípio vivo da narração” e que, de outro, no romance parece apenas “fenomenal” (I 169). Benjamin não afirma isso, mas pode-se compreender que a iminente ameaça de suicídio da moça reforça o final feliz e inclusive a sensação de que o romance também se desdobrará em sentido análogo – e por isso o choque da ruptura com a morte de Ottilie. O que Benjamin diz expressamente é que novela e romance andam como se a primeira sobre uma superfície cristalina (das águas [re]correntes na narração) e o segundo em suas profundezas turvas. As coisas são tão iluminadas na novela que é como se fosse o “dia da decisão que lança seu brilho no Hades crepuscular do romance” (I 169). Por conseguinte, novela e romance se relacionam de forma recíproca e inseparável para a composição da unidade das *afinidades eletivas*, como que a confirmar o que a outra nega e por isso reforçar os sentidos opostos em dois polos.

Se Eduard quer Ottilie desvinculada dos laços familiares, é diante dos pais que os vizinhos singulares alcançam a bênção do amor; a liberdade ansiada pelas personagens do romance as lança cada vez mais sob o jugo do destino, ao passo que para os amantes da novela o perigo de morte não os retira da necessidade nem do vínculo social e também não há entre eles salvação pelo sacrifício – a moça ao se jogar do barco, lança sua “grinalda” ou “coroa” <*Kranz*> ao rapaz e, com tal gesto, diz Benjamin, não quer ser coroada nem “morrer na beleza” (I 170). Não é nem o anseio de liberdade nem a reação do destino que atuam sobre os vizinhos singulares, mas uma decisão <*Entscheidung*> repentina – o jovem se joga ao lago sem pensar; quando reanima a moça, ela pergunta apenas “Vai me abandonar agora que o encontrei?” e recebe “jamais” como resposta¹⁹¹. A novela se revela,

¹⁹¹ J. W. Goethe, *As afinidades eletivas*, p. 216.

por fim, como a potenciação de um reflexo *ex negativo* do mito e suas forças destrutivas como teor de coisa:

“se somente na luz inteira da narração principal [a novela] dá mostras de todas suas peculiaridades, essas revelam inconfundivelmente que os motivos míticos do romance correspondem aos da novela como os motivos da redenção. Se no romance o mítico é abordado como tese, pode-se ver na novela a antítese” (I 171).

Com isso se abre uma outra via de leitura do romance, a que tocará seu anunciado “teor de verdade”. Mas assim como a luz se reflete e é refratada na passagem de meios físicos distintos, um turvo e outro cristalino – respectivamente das profundezas e superfície da água – também a passagem de um nível para outro das *formas-de-exposição* da obra não ocorre sem os fenômenos da reflexão e da refração. A passagem de um meio para outro sofre uma quebra, que distorce os efeitos da luz em cada um deles. Essa quebra nos faz remontar ao papel que ocupa a *cesura* nos comentários de Hölderlin à tragédia de Sófocles, sobre a qual a terceira parte do *Goethe-Aufsatz* discorre.

III

Se na novela aparece um dos modos como a crítica consegue liberar do mítico uma camada de leitura em que o romance se revela autônomo em seu “teor” de redenção, também na encenação de Ottilie o conteúdo mítico se coloca de forma explícita e ao mesmo tempo é superado¹⁹². Benjamin situa nessa encenação precisamente a necessidade de compreender a forma como ela aparece, considerando sua figura silenciosa e enigmática. Ele evoca uma imagem segundo a qual uma pessoa bela e atraente guarda um segredo em seu íntimo, cuja invasão é repreensível, mas cujo conhecimento talvez fosse possível pela sondagem de seus irmãos: “precisamente assim é que a crítica sonda os irmãos das obras de

¹⁹² Cf. B. Lindner, “Goethes Wahlverwandschaften. Goethe im Gesamtwerk” (in: *Benjamin-Handbuch*), respectivamente p. 484.

arte. E todas obras genuínas possuem seus irmãos no domínio da filosofia” (I 172). Os “irmãos” da arte na filosofia seriam as formas em que o “ideal de seu problema” aparece. Diante de tantas vezes reclamado, deve-se atentar para a distinção de uso do conceito de ideal. Não se trata mais do ideal evocado como “proto-imagem” das obras de arte, por ocasião da posição do problema da arte na esteira de Goethe e dos românticos. Se ele guarda afinidade com aquele conceito, ainda assim o uso aqui é uma própria interpretação de Benjamin. Ele define de forma paradoxal o ideal do problema como uma pergunta não existente, partindo do pressuposto de que o “sistema da filosofia” teria uma magnitude superior àquilo que a “súmula de todos os seus problemas possa exigir”, de modo que seu problema não é a totalidade de problemas particulares, mas precisamente o “ideal do problema”. Dito de outra forma, a unidade da filosofia e de seus problemas não é averiguável pela solução dos últimos, pois se fosse, “então logo se colocaria em relação à questão que a indaga uma nova, pela qual estaria fundada a unidade de sua reposta com a de todas as outras” (I 172). Não há, nessa esteira, uma unidade que se constrói pela soma de suas partes, sendo de se pensar antes uma relação de descontinuidade do todo com suas partes (nisso talvez se guarde a semelhança com o caráter arquetípico do ideal em Goethe). Sendo assim, a filosofia como problema não é a soma de problemas, mas o problema como ideal que não se deixa averiguar. Mas há, contudo, meios de se aproximar do ideal que não são os da averiguação ou do questionamento, e esses, diz Benjamin, são as obras de arte, que “não concorre(m) com a filosofia”, mas se colocam “em precisa relação a ela por sua afinidade com o ideal do problema” (I 172). Ele pode se “apresentar” em uma multiplicidade (de obras), mas como ideal continua irreduzível à multiplicidade de problemas e, ao lado do ideal da arte, se encontra enterrado nas obras o “problema” da filosofia como ideal, fomentado pela crítica. O modo como o ideal do problema se mostra está na arte como “fenômeno” ou “manifestação” <*Erscheinung*>: aquilo que a manifestação acusa na obra é “a possibilidade virtual de formulação de seu teor de verdade como problema filosófico supremo” (I 172), diante da qual a crítica se detém, e não da formulação do teor de coisa. A formulação do teor de verdade é virtual porque, como o sistema, não é jamais verificável ou questionável: “ela diz que a verdade em uma obra não

se reconheceria como indagável, mas como exigida” (I 172) – talvez “intuída” no sentido ativo de “inquirir a necessidade” (I 112).

Para a crítica, a exposição do ideal é uma tarefa produtiva que chama para si o peso da responsabilidade de elaborar o teor de verdade na arte, o que parece bem claro a Benjamin quando considera que “a crítica deve afirmar a si mesma para sustentar algo” (III 259). Essa responsabilidade se mostra no caráter hipotético da relação entre beleza e verdade: “se é permitido dizer que todo o belo se relaciona de alguma forma com o verdadeiro e tem seu lugar virtual determinável na filosofia, então isso quer dizer que em cada obra de arte verdadeira se deixa encontrar a manifestação do ideal do problema” (I 173). E é a essa responsabilidade recíproca que a filosofia é chamada, “ao invés do mito” (I 173), para conduzir a leitura do romance de Goethe. Na figura ambígua de Otilie, Benjamin vê a libertação da vigência do mito, pois sua morte é para ser vista antes como um análogo da simbologia do sacrifício, que exige vítimas inocentes, do que a representação de uma tragédia, cujo destino sela a reparação mítica de uma lei, divina ou humana, ferida, fazendo valer seu direito. Mas apesar de Otilie preencher o principal dos requisitos cristãos para a inocência, o da castidade, isso não ocorre de forma puramente espiritual diante de sua beleza ataçadora do desejo dos homens. Seu comportamento é de tal forma fechado em si mesmo, isolado do mundo, que se torna inacessível e por isso mesmo erótico. Se a castidade de Otilie não é consciente, por outro lado tanto mais aumenta seu encanto, porque não é uma qualidade pensada astutamente para algum propósito. Uma castidade ingênua, dir-se-ia, profundamente nela enraizada, a ponto de Goethe compará-la à virgem tanto na imagem natural mencionada da morte do pequeno Otto, quanto em uma representação natalina, artificial, feita pelo arquiteto do castelo em que ela aparece como Maria com o menino Jesus¹⁹³. Sua figura casta evoca a “aparência de uma inocência da vida natural” (I 174), que é formulada na figuração do presépio vivo, representando dentro do romance a inocência como ausência do impulso sexual. Benjamin na verdade pensa na inocência natural não na contraparte de um impulso, mas ligada à vida espiritual do homem enquanto hígido, inteiro, e nisso repousaria seu caráter em oposição ao destino, como diria

¹⁹³ J. W. Goethe, *As afinidades eletivas*, p. 180-1.

em *Destino e Caráter* (1919): “o destino não tem relação com inocência (...). Não por acaso Hölderlin denomina os Deuses bem-aventurados de 'sem destino' <*Schicksallos*>” (II 174), porque falta uma relação entre culpa, própria ao direito, e o conceito de destino, mediante o qual se pudesse pensar “a infelicidade do destino como resposta de Deus ou dos deuses à imputação religiosa” (II 173). Caráter – como capacidade de agir sempre de determinada forma em dadas circunstâncias – possui aquele cujo destino é constante, ou seja, para o qual não há destino (II 173), mas “univocidade da vida espiritual como seu momento constitutivo essencial” (I 174).

Caráter não há no caso de Ottilie, pois aquilo que aparece como sua pureza é precisamente o que fomenta o desejo, e é a “aparência” <*Schein*> intocável de pureza que se alastra sobre sua figura como inocência. Tampouco ela participa de uma inocência natural, que tem mais a ver com feliz ausência de culpa do que com ambígua intocabilidade expressa em sua mudez e seu “impulso” <*Trieb*> de morte, que em relação à moralidade é sempre suspeita. Onde há impulso e não decisão – decisão há para a menina da novela *Os vizinhos singulares* – não há absolvição, mas uma expiação no sentido do destino. Para Benjamin, a existência de Ottilie transcorre indecisa, disposta à violência/poder do destino e nele demora-se “culpável-inculpável” e jamais heroica, pois “na palavra trágica do herói ergueu-se a crista da decisão, sob a qual culpa e inocência do mito se tragam como abismo” (I 176-7). *As afinidades eletivas* não são e não se explicam mediante categorias de uma tragédia. O que move Ottilie, a menina tímida, é muito mais um impulso sem linguagem ou sem fala <*sprachlos*> (I 177) do que a palavra capaz de decisão. Seu emudecimento não é um traço de individualidade, senão um calar da voz moral fora do humano, com o qual “a aparência se asilou ardente no coração da mais nobre criatura” (I 177). Sua morte não é um segredo só para os parceiros, mas também para ela própria, porque “toda clareza sem-fala do agir é apenas aparente e, na verdade, o interior daqueles que assim se conservam não é menos obscuro a si mesmos do que aos outros” (I 177). Mesmo no seu diário, a voz de Ottilie se confunde com a do narrador e se manifesta como prenúncio de perecimento. Ela corre o risco de, em sendo aparente e se expressando apenas por escrito, aniquilar a força da recordação, que não só é uma das funções essenciais de um diário, mas talvez em maior

grau a “força da existência interiorizada” e mesmo a “visão da beleza”, que Benjamin remete ao *Fedro*, de Platão (I 178). Para a imagem de Ottilie não é a recordação (da beleza), mas a beleza mesma que é essencial enquanto aparência, e transgride o limite entre a épica e a pintura, uma vez que para a aparência ou manifestação do belo no vivo o essencial é bem mais o plástico do que o épico, ou seja, mais aquilo que é visto do que o que é lembrado ou narrado. A beleza aparente de Ottilie, com sua força centrípeta de atração, se coloca precisamente no centro do romance e sobrevive a si mesma, quando seu corpo é sepultado em um mausoléu com uma tampa de vidro iluminada para a contemplação dos que velam por sua alma. Ela é apresentada por Goethe com as “tintas” da ambiguidade de sua inocência que espera pela morte expiatória, e em sua aparição fantasmagórica toma lugar o papel da invocação: “invocar é sempre apenas uma aparência, em Ottilie a beleza viva forte, misteriosa e não sublimada como 'matéria' em sentido mais potente” (I 179). Goethe estaria como Odisseu no Hades que, para invocar Tirésias e saber sobre seu destino, abre uma cova, faz libações e sacrifica animais, cujo sangue derramado permite a vinda das almas mortas, mas de cujas sombras sedentas ele precisa se defender para tolerar apenas aquela “fala lacônica que busca. Essa fala é um signo da origem fantasmagórica de Ottilie ” (I 179), que se apresenta no domínio de fórmulas invocatórias desprovidas de “forma”, que lhe daria “vivificação artística” (I 180). A forma é antes dissolvida nas figuras míticas do romance que produzem um efeito altamente confuso – talvez por isso profundamente impactante – no leitor, o qual encontraria apenas na razão uma defesa contra a “beleza assombrosa invocada por essa obra” (I 180).

IV

Mas se *As afinidades eletivas* não se constituem apenas como liberação das forças míticas, senão que se apresentam também como invocação da beleza sombria, elas se deixam colocar em um lugar privilegiado de análise que, para Benjamin, toca precisamente o modo como esses elementos difusos se articulam em uma teoria da arte. E aqui é chegado a um momento central do *Goethe-Aufsatz*. Se a invocação, como a criação, reivindica para

si a capacidade de produzir o mundo a partir do nada, então ambas não têm nada em comum com a obra de arte, que surgiria do caos mas dele não se desentranharia. Embora a criação artística não faça nada a partir do caos, no sentido de transformá-lo ou penetrá-lo, e tampouco deixa que a aparência com ele se misture, “a forma, contudo, o transforma <verzaubert> em mundo por um instante”, como num encantamento (I 180-1). A obra de arte “aparece” vinculada a esse encantamento e só por ele pode aparentar estar viva sem tornar-se mera aparência, conservando-se obra. Mas essa vida que se agita na obra aparece paralisada e presa ao momento do encanto: “o que lhe é essencial é a mera beleza, mera harmonia, que inunda o caos – na verdade apenas ele, não o mundo – mas na inundação apenas parece fazê-lo viver. O que põe termo a essa aparência, proscree o movimento e interrompe a harmonia é o sem-expressão <Ausdruckslose>” (I 181). Se a vida confere mistério à obra, a paralisação lhe dá teor <Gehalt> e o sem-expressão força a harmonia vibrante a se deter, congelando, “eternizando” seu abalo. O sem-expressão, diz Benjamin, é “a violência crítica que não pode separar aparência de essência na arte, mas as impede de se misturar” (I 181). Que Benjamin chame essa violência de moral, talvez não se explique apenas pelo fato de no sem-expressão manifestar-se o “poder do verdadeiro” em analogia à determinação do mundo efetivo pelo mundo moral via linguagem – mas também remete ao segundo mandamento da interdição da cópia do mundo em imagens (Êxodo 20, 4-6), retomada por Kant na *Crítica do Juízo* (KU A123, B125) como análogo religioso da impossibilidade da representação da lei moral, e aplicada pelo próprio Benjamin para criticar a estetização do corpo no livro sobre o *Drama Barroco* (I 283-4). Seja como for, essa violência crítica não “representável” se exerce por meio da exposição <Darstellung> destruidora da falsa totalidade absoluta da “bela aparência” como herança do caos, dando à obra seu acabamento em estado de torso, fazendo dela um fragmento do mundo verdadeiro. Benjamin aproxima o sem-expressão como categoria estética da função da *cesura* como interrupção anti-rítmica nos comentários de Hölderlin à tragédia de Sófocles, que retomamos aqui:

[3] O *transporte* trágico é propriamente vazio e o mais desprendido.

Por isso é necessário na consecução rítmica das representações, nas quais o *transporte* se apresenta, *aquilo que se chama cesura na dimensão silábica*, a palavra pura, a interrupção anti-rítmica, para precisamente encontrar a alternância capaz de arrancar as representações em seu ápice de tal forma que não mais a alternância, mas a *representação* <*Vorstellung*> [grifo meu, WQ.] propriamente apareça (HG II 850).

Nos desdobramentos finais d’*As afinidades eletivas*, é característico que a cesura venha precisamente no momento em que “a estrela passa por cima das cabeças” das personagens, pois o “ritmo das representações” do romance é produzido segundo a hipótese aventada por Hölderlin em que as últimas “são mais pressionadas pelas iniciais”, necessário sendo que a quebra venha “mais para o fim” e o proteja “contra o começo” dando equilíbrio às “duas partes” (HG II 850). Em outras palavras, depois do encontro de Eduard e Ottilie com o menino no lago, os acontecimentos se sucedem de forma tão veloz que se torna necessário ao poeta equilibrá-los formalmente em relação à lentidão com que se desenvolve todo o precedente. Mas a posição da cesura, como se verá ao final do *Goethe-Aufsatz*, não cumpre uma função meramente formal: ela deixa aparecer o teor de verdade do romance como redenção.

A formulação de uma força proto-linguística do sem-expressão, justamente por seu caráter poderoso/violento, foi associado à tradição da teoria do sublime na arte como crítica do belo¹⁹⁴. Com essa associação, crer-se-ia poder tornar claro o que se esconde debaixo de uma palavra “também irritante para ouvidos alemães”¹⁹⁵, na medida em que, na estética do sublime, Walter Benjamin teria já seus predecessores em N. Boileau, E. Burke e, paradigmaticamente, Kant. Mas um olhar atento sugere um obstáculo a essa associação: embora o próprio Benjamin sinalize no rompimento da bela aparência o surgimento de uma força contrária como passagem para o sublime (I 193), não se trataria de pensar em uma passagem para algo fora da obra, mas um processo que “se realiza no declínio da

¹⁹⁴ Sobretudo W. Menninghaus, “Das Ausdruckslose: Walter Benjamins Kritik des Schönen durch das Erhabene”, in U. Steiner (ed.), *Walter Benjamin, 1892-1940, zum 100. Geburtstag*. Bern, Peter Lang Verlag, 1992.

¹⁹⁵ Cf. W. Menninghaus, “Das Ausdruckslose: Walter Benjamins Metamorphosen der Bilderlosigkeit”, p. 170.

aparência” (I 193) em que se apresenta a beleza (de Ottilie). Nessa esteira, o sem-expressão se coloca antes como uma força no núcleo dialético da ideia de beleza, não fora dela – com o argumento de que para Benjamin o sublime está fora do domínio da arte¹⁹⁶. B. Lindner traz à baila uma resenha de Benjamin sobre um livro de Anja e Georg Mendelssohn¹⁹⁷, onde novamente faz menção ao sem-expressão em estreita ligação com a esfera moral, “que irrompe, invisível ou ofuscante, em cada situação concreta”, mas não nunca pode ser “profetizada” (III 137). Em oposição ao sublime ligado ao “teológico”, diz Lindner, o sem-expressão estaria ligado à moralidade das ações humanas não reproduzível em imagens. Trazendo o problema para sua dimensão grafológica, o intérprete sugere que o sem-expressão pode ser entendido como aquela dimensão que permite a percepção do que se expressa: “sem uma base superficial nenhum traço gráfico pode expressar alguma coisa; sem o esquema de um 'rosto normal' nenhum sorriso ou pavor pode ser percebido” ou, conclui, “sem ligação a um *medium* livre de expressão não pode haver expressão”¹⁹⁸, e a partir dessa dimensão poderia ser estendida sua compreensão para o problema da aparência nas obras de arte. Já J. M. Gagnebin, por exemplo, sugere compreender atentamente antes os “efeitos paralisadores” do sem-expressão, pensado tanto em analogia a uma interrupção da narração da história oficial (essencial para o Benjamin tardio) quanto a uma “fissura no âmago da arte” que “destrói a ilusão de que a beleza seja totalidade”, mas beleza “na dialética entre a aparência e o aparecer”¹⁹⁹. Optarei pela observação dessas leituras, mas não para seu debate. O que a questão traz como tarefa preliminar ao pensamento é a aceitação de um inevitável momento que escapa ao próprio pensamento, à linguagem, à teoria e que, por ser inevitável, lhes é fundamental. Se ele pode ser apenas captado fugazmente no *Jetztzeit*, para falar com as Teses sobre Filosofia da História (1940), talvez isso não tenha passado despercebido pelas teorias do sublime, pelo *Witz* romântico e pela a teoria da linguagem de Benjamin no contexto de *A faculdade mimética*. Sim: esse momento de

¹⁹⁶ L. Gatti, *Constelações*, p. 72.

¹⁹⁷ Trata-se de um estudo de grafologia importante para os ensaios *Doutrina do Semelhante* e *Sobre a faculdade mimética*, de 1933. Cf. W. Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, p. 67.

¹⁹⁸ B. Lindner, “Goethes Wahlverwandschaften. Goethe im Gesamtwerk” (in: *Benjamin-Handbuch*), respectivamente p. 489.

¹⁹⁹ Cf. J. M. Gagnebin, *História e narração em Walter Benjamin*, p. 102.

radical da “ruptura” é também essencial para compreender um momento que apresentarei na segunda parte deste trabalho e que talvez componha o arquivo para aquela “relação ausente” entre Hölderlin e os românticos: a transposição da proposição fundamental da *Doutrina da ciência*, de Fichte.

Por ora, essa ruptura, brecha ou cesura capaz de pôr a nu a representação mesma, provoca junto da harmonia da obra uma paralisação de toda expressão para dar lugar à violência ou poder sem-expressão. Trata-se, como vimos, de um efeito que pode ser “calculado” pelo poeta para, como sugere Hölderlin, produzir o equilíbrio de acordo com sua posição na obra. Mas além de efeito calculado, a ruptura aparece no sem-expressão como um momento essencial da arte, como um poder que lhe é próprio. Benjamin sugere ver esse poder em algo, para além do poeta, que interrompe a própria poesia, no caso de Goethe como a “beleza que se evidencia até o limite do que se deixa apreender na obra de arte” (I 182) – para além da qual há, em uma direção a loucura, em outra o que é “aparição invocada”. Nessa direção se situa Ottilie. Benjamin denuncia a invocação da aparência como inevitável para Goethe, e pode-se lembrar aqui um lugar paradigmático de sua atuação: “tornai vós, trêmulas formas!” (*Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten!*)²⁰⁰, diz Goethe na dedicatória do Fausto I. Se as formas precisam aparecer, nas *Afinidades eletivas* a simbologia da água é essencial para a vida aparência, mas não para seu caráter de reflexo na superfície (talvez sem-expressão), senão em sua relação com as profundezas de onde emana a força das paixões. Se a luz pode refletir a bela aparência da personagem na superfície das águas, ela também atinge, por refração, o fundo sombrio que Benjamin apresentara como teor de coisa, e essa talvez seja a ênfase predominante do romance. Curioso é que não há um momento significativo nas *Afinidades eletivas* em que as personagens contemplem o reflexo de si ou de algo nas águas, mas diversos em que elas se debatem com sua profundidade. Antes, a própria superfície ganha destaque, por exemplo, quando Eduard, ao encontrar Ottilie com o menino, “contemplava pela primeira vez” a “superfície límpida e exuberante do lago”²⁰¹. Depois ele poderá contemplar nos olhos do

²⁰⁰ J. W. Goethe, *Faust I*, p. 9.

²⁰¹ J. W. Goethe, *As afinidades eletivas*, p. 230.

menino a própria Ottilie, que é, por assim dizer, o suporte da beleza. Beleza que, por ser aparente, ameaça também a tentativa de salvação diante do destino, de modo que qualquer chance de escapar de seu vínculo, mesmo a redenção na vida ou na morte, também será aparente. Como lembra Benjamin, em consonância com o já elaborado problema por H. Cohen, reconciliação verdadeira só há com Deus, encontrada na novela dos vizinhos singulares por meio da entrega ao destino, que acabará reconciliando os “inimigos” que lutavam constantemente na infância. A reconciliação teria apenas um espelhamento mundano na conciliação dos homens entre si (I 184), de modo que no romance tampouco há esse correlato, pois não há – como há na novela – luta ou desavença, fazendo com que para ele “remanesça apenas a beleza como aparência da reconciliação” (I 185). Tal aparência ganha força por meio de um correlato que permite livrar as personagens das paixões submersas no romance. Pela *afeição*, a paixão não só se torna inócua aos homens como “parece” <*scheint*> se tornar inteiramente amor. Mas ao contrário do verdadeiro amor, como reconciliação do homem com a natureza no poder atuante <*Walten*> de Deus, o que é dado a Ottilie e Eduard é a “obra” quase freudiana de *eros thánatos*, que no caso das *Afinidades eletivas* afirma a impossibilidade do homem de amar.

Mas não se trata de uma censura aos amantes que isso lhes ocorra, senão que suas formas só podem aparecer desse modo, ou seja, “proscritas” <*gebannt*>. Isso só se dá a ver caso se reconheça a existência da obra na “aparência”, pois esta “não é tanto *apresentada* [grifo meu, W.Q.] nessa obra, mas em sua própria apresentação” (I 187). Ora, se a aparência é exposta na própria apresentação, se ela é seu *medium*, então ela adquire aquela capacidade de ruptura ocasionada pelo sem-expressão, mas também a imediatidade atribuída pelos românticos à arte. Nesse *medium* estão presas as personagens expostas em sua aparência, de cuja libertação talvez pudessem lograr um outro tipo de beleza, “não mais preza à aparência” (I 191): na esfera musical. Mas, se de um lado a música pudesse gozar de um tipo de conciliação <*Aussöhnung*> no amor, na medida em que as lágrimas por ela provocada “lhe roubaria o mundo visível” (I 191) das aparências, de outro, a “reconciliação” <*Versöhnung*> mundana permanece velada pela aparência que se turva pelo passional. Curioso é o modo como poderia haver superação da aparência em consonância

com os poderes musicais, na medida em que a “comoção” ou “abalo” provocaria, diz Benjamin, “o declínio da aparência na conciliação”, tanto da aparência da beleza quanto da reconciliação. A aparência é um véu que encobre a beleza de Ottilie e, com a comoção diante de sua personagem, promete a reconciliação – assim como “as lágrimas de comoção, com as quais o olhar se vela, são ao mesmo tempo o mais próprio véu da beleza” (I 192). A comoção, quanto mais profunda, converte-se em passagem para um abalo que se aproxima do sublime, para o qual tende o declínio da beleza de Ottilie, “perpassada apenas por uma aparência” de beleza não pura e simples, mas “que se consome” (I 193), como as lenhas da fogueira diante da qual se coloca o crítico (I 126). E é precisamente nessa concepção da “bela aparência” como declínio que de deixa expor o seu problema em geral de saber se “a beleza é aparência” (I 193).

V

Por fim, à formulação do problema: a premissa inafastável é de que o belo está ligado à aparência. A intensidade suprema dessa ligação se dá nos seres vivos numa polarização entre aparência triunfante ou aparência que se extingue. No ser humano, a vida bela, a essencialmente bela ou a aparentemente bela não se distinguem. Benjamin retoma o problema da beleza como aparência no *Banquete* de Platão, para considerar que ela se coloca inicialmente na perspectiva do belo corporal, mas não se furta à possibilidade de conferir aparência às coisas inanimadas, para o caso de serem essencialmente belas. Essas seriam as obras de arte. Nesse sentido é curioso lembrar a relação entre beleza e aparência em um fragmento *Sobre a ideia de beleza*: “todo o vivo que é belo é aparente; todo o artístico que é belo é aparente, porque é vivo de qualquer forma; restam apenas as coisas naturalmente mortas, que talvez possam ser belas sem serem aparentes” (VI 129). Mas, ainda no sentido do *Banquete*, a aparência não constitui a essência da beleza, no que ela estaria nas obras de arte mais próxima do seu contrário, o sem-expressão:

“ainda que em oposição, o sem-expressão se encontra diante da aparência em uma relação de tal modo necessária que mesmo o belo, não sendo ele mesmo

aparência, cessa de ser essencialmente belo se a aparência desaparece dele. Pois ela pertence ao belo como o invólucro [ou véu] <Hülle> e, como a lei essencial da beleza, se mostra apenas como tal no envolvido [ou velado] <Verhüllte>” (I 194).

Não se trata, portanto, de considerar o belo como aparência, como se ele fosse a manifestação sensível da verdade, para falar com Hegel²⁰², pois a beleza não é “aparência ou invólucro para um outro”, ela é antes “essência que, como tal, permanece essencialmente idêntica a si mesma apenas sob o velamento <Verhüllung>”. O belo não é nem o invólucro nem o objeto nele envolvido, mas é o objeto mesmo em seu invólucro que, se desvelado, deixaria de aparecer. Portanto, para todo o belo a ideia de desvelamento é impossível e se converte em “ideia de impossibilidade de desvelamento”, que é a “ideia da crítica de arte”: “a crítica de arte não tem de erguer o véu²⁰³, ela deve muito mais se alçar à verdadeira intuição do belo através de seu conhecimento preciso como véu” (I 195). Vale insistir: intuição como inquirir a necessidade, conforme já anunciava a *Dissertação*, e não como sentimento ou empatia diante do belo, ou ainda: “intuição do belo como mistério” necessário para nós (I 195). Nesse mistério se encontra o fundo divino da beleza como unidade entre véu e velado, o que é na arte e na natureza um estágio onde ainda não se processou a dualidade nudez e velamento. Mas quando ela se expressa no homem, então a nudez sem véu afasta o belo e apresenta, no corpo nu, o sublime. Benjamin sugere correspondências entre a nudez humana da novela, onde a moça é despida pelo rapaz apenas com o fim de seu salvamento, e a do romance – que só acontece para tentar reavivar o menino – segue de resto sendo a mais violentamente, mas apenas, desejada, diante da impossibilidade do amor para Otilie e Eduard. Se em outras de suas obras, Goethe fez suas personagens despirem-se dos véus, Otilie permanece em seu invólucro que é seu belo corpo vivo, o qual revela, de forma mais clara, a impossibilidade de desvelamento do que é

²⁰² Cf. Gatti. *Constelações*, pp. 69-70.

²⁰³ Tecnicamente haveria distinção entre véu e invólucro caso se quisesse manter a distinção entre *Schleier* e *Hülle*, que aparecem no texto. Como a metáfora do “velamento-desvelamento” aparece sobrecarregada na tradição filosófica do conceito de verdade, opto por manter véu para *Hülle*, afinal é uma tal concepção de verdade que é criticada por Benjamin.

mortal na medida em que sua beleza se extingue com o perecimento, aparecendo como cadáver aos humanos, como amor diante de Deus.

Mas há uma última dimensão que se abre no romance como superação do teor de coisa do mito pela aparência da redenção. Como um correspondente da *cesura* no romance, a “esperança” surge sobre as cabeças de Eduard e Ottilie em uma estrela cadente²⁰⁴. A esperança para os amantes aparece no símbolo da estrela. Eles não a percebem porque, segue Benjamin, a “última esperança nunca é para aquele que a nutre, mas somente para aqueles aos quais ela é nutrida” (I 200). A esperança está muito mais em posse do narrador do que de suas criaturas, no sentido que ele impõe ao romance. Como a estrela da tarde, que surge quando o sol se põe, a esperança surge fugaz da aparência de redenção e, nesse sentido, a justifica, pois, como esperança, essa aparência pode e deve ser desejada até o ponto em que dela se liberte como esperança. A novela traz a certeza da bênção dos pais, o romance, com sua cena final, a esperança que nutrimos pelos mortos: “e que momento agradável aquele em que um dia despertarão juntos!”²⁰⁵. A estrela cadente, como a *cesura* que expõe a própria representação, é aquele momento dramático que não se expressa em palavras, porque é o dramático ele mesmo que se expõe como mistério, o mistério da esperança que Benjamin encerra com uma frase lapidar: “apenas pelos sem esperança nos é dada a esperança” (I 201).

²⁰⁴ J. W. Goethe, *As afinidades eletivas*, p. 232.

²⁰⁵ J. W. Goethe, *As afinidades eletivas*, p. 265.

II

REFLEXÃO

Crítica e fundamento como potenciação:

Benjamin, leitor dos românticos.

1.

A teoria do *medium-de-reflexão* na *Dissertação* de 1919.

I

Para o leitor dos escritos do jovem Walter Benjamin, a primeira parte de sua *Dissertação* apresenta uma série de elementos temáticos que deveria espantar até mesmo em sua estrutura de apresentação, a qual se aproxima muito de um radical “auf die Füße-Stellen” das argumentações de tese em filosofia ao passar em revista vários conceitos tradicionais da teoria do conhecimento: reflexão, imediatidade, infinitude, intuição, absoluto, sistema etc. Não surpreende, portanto, que esse capítulo seja um tanto desconsiderado pela crítica especializada e sempre incorporado como uma tarefa apenas adicional aos resultados da *Dissertação*. Em parte, porque cada vez mais se põe em dúvida o trabalho conceitual, mas em parte também porque o trabalho conceitual, aquele que se pretende mais rigoroso, costuma pôr em suspeição *ad eternum*, com a pecha de parcialidade, qualquer empreendimento conceitual que venha de pensadores não tão conceitualistas. Nesse sentido, a presente exposição quer mostrar como, no bojo de algumas páginas que se desdobram debaixo de um título nada insuspeito (“A reflexão”), se deixa entrever um caminho comum entre Benjamin e os problemas da filosofia pós-kantiana.

Não só por causa do título, mas também em função da interpretação genética que o texto faz do conceito de crítica romântico como fruto de sua teoria da reflexão, é que W. Menninghaus chegou a sugerir que o título adequado ao *Conceito de crítica de arte no romantismo alemão* fosse *A teoria da reflexão poética no romantismo alemão*²⁰⁶. Mas esse talvez fosse o desejo para o intérprete fechar as provas de sua leitura. Seja como for, as intenções de Benjamin nesse texto, até mesmo por se tratar de uma tese, são claramente sistemáticas, para as quais ele sugere resgatar a formulação da teoria romântica da arte no

²⁰⁶ W. Menninghaus, *Unendliche Verdopplung*, p. 30.

contexto dos escritos de Friedrich Schlegel no contexto da edição da revista *Athenäum* (1798-1800)²⁰⁷. A tarefa de investigação do conceito de crítica de arte, que Benjamin define como filosófica²⁰⁸, pressupõe a devida delimitação do conceito de reflexão, o que coincide com uma exposição da teoria do conhecimento de Schlegel. Para Benjamin, os pressupostos epistêmicos do conceito romântico de crítica de arte são “momentos sistemáticos palpáveis do pensamento romântico”²⁰⁹, e os desenvolvimentos do conceito de reflexão a partir da *Doutrina da Ciência* de Fichte são articulados por Schlegel de modo a mostrar um sistema de pensamento próprio, cujo conceito de absoluto (do sistema) manifesta-se nos anos da *Athenäum* como *arte*. Uma vez que a arte é a determinação do absoluto da reflexão dos românticos, sua Ideia é o fim para o qual se dirige a *crítica* de arte, e a tarefa de sua investigação é precisamente a de uma teoria do conhecimento, como pretende desenvolver a segunda parte da tese de Benjamin.

No que concerne à apresentação da teoria da reflexão, Benjamin explora o pensamento da autoconsciência refletindo a si mesmo como o pressuposto de Schlegel. Ele mostra como Fichte articula a reflexão e o *pôr*²¹⁰: no plano teórico o Eu põe-se A, contrapondo na imaginação um não-Eu B. A acolhe B, sendo o A determinado delimitado por um B infinito imaginado, até que ocorra a completa determinação da razão por si mesma, quando não é preciso nenhum B delimitante: assim, realiza-se a representação do representante, do Eu. Neste processo, o papel do *pôr* é o de bloquear o *pôr* infinito na esfera teórica, quando o mesmo representa o não-Eu na imaginação, determinando o absoluto como Eu. Já no terreno prático, a imaginação prossegue ao infinito até a suprema unidade. Desta construção fichtiana, no plano teórico, afasta-se Schlegel que não vê na infinitude algo a ser limitado no sistema, mas como um momento a ser acentuado na reflexão: “a

²⁰⁷ W. Benjamin, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, trad. Márcio Seligmann-Silva, p. 23. Ao estabelecer as fontes sobre as quais pretende desenvolver sua tese, W. Benjamin cita ainda o *Lyceum der schönen Künste*, revista berlinense em que Schlegel contribui com fragmentos em 1797, e *Charakteristiken und Kritik*, volume em que os irmãos Schlegel publicam vários de seus trabalhos em 1801. Cf. Nota 3 de M. Seligmann-Silva.

²⁰⁸ W. Benjamin, *Op. cit.*, p. 17. Cf. I 11: “[...] eine philosophische, genauer gesagt eine problemgeschichtliche Aufgabe”.

²⁰⁹ W. Benjamin, *Op. cit.*, p. 18.

²¹⁰ W. Benjamin, *Op. cit.*, pp. 31ss.

infinitude da reflexão é, para Schlegel e Novalis, [...] uma infinitude da conexão <Unendlichkeit des Zusammenhanges>”²¹¹. A reflexão para os românticos é em si imediata através de uma mediação por imediatidade que não é absoluta, mas onde se assenta uma espécie de conexão. Nisso está prefigurada também a teoria do conhecimento romântica, em que a imediatidade absoluta apenas é pensável na compreensão da *conexão-da-reflexão* como um compreender a si mesma. Esses desdobramentos se encontram na arte e a medida de afastamento dos românticos de Fichte está justamente na determinação do absoluto da reflexão: se em Fichte a reflexão desdobra-se em dois graus²¹², no primeiro como “simples pensar” (*sentido* para Schlegel), no segundo grau através da forma canônica “pensar do pensar” (*razão* para Schlegel), os românticos desdobram a reflexão em um terceiro grau ambíguo²¹³, “o pensar do pensar do pensar”, em que a reflexão se torna sempre objeto de nova reflexão.

Benjamin diferencia a reflexão acertadamente a partir de Fichte como um ato distinto do pôr, o que corresponde precisamente à sua interrupção pela razão (SW I, 217) e, através do acento romântico na infinitude, a caracteriza como uma forma autóctone do pôr infinito (I 23). Na tese absoluta (da reflexão infinita), o pôr não é limitado e com isso surge a reflexão na auto-posição infinita do Eu como uma “duplicação interna” (I 24), ou seja: Benjamin desloca sua interpretação de modo a afirmar que precisamente onde, para Fichte, não haveria reflexão é que ela se desdobra infinitamente. Para situar o argumento de Fichte, sem o travo <Anstoß> do não-Eu na reflexão, não haveria consciência. E para esse travo, Benjamin afirma que Fichte teria encontrado uma atitude do espírito <Geisteshaltung> na qual já estaria fundada a autoconsciência:

“essa atitude de espírito é o pensar (...) a consciência imediata do pensar é idêntica à autoconsciência. Em função de sua imediatidade, ela é denominada

²¹¹ W. Benjamin, *Op. cit.*, p. 34.

²¹² W. Benjamin, *Op. cit.*, pp. 35ss. O segundo grau de reflexão em Fichte nasce do primeiro por reflexão, como autoconhecimento do primeiro grau.

²¹³ W. Benjamin, *Op. cit.*, p. 38: “Quando se parte da expressão ‘pensar do pensar’, este pode ser então no terceiro grau, ou o objeto pensado: pensar (do pensar do pensar), ou então o sujeito pensante (pensar do pensar) do pensar. A rígida forma originária da reflexão do segundo grau é, no terceiro, abalada e acometida pela ambiguidade”.

intuição. Nessa autoconsciência, na qual ocorrem juntas intuição e pensar, sujeito e objeto, a reflexão é banida, aprisionada e despida de sua infinitude, sem ser destruída” (I 25).

Na passagem, a *Geisteshaltung* é o correspondente benjaminiano para o ato, estado de ação ou *Tathandlung* de Fichte, sobre a qual ele fala mais adiante (I 29). O resultado preliminar dessa exposição é que a reflexão romântica, em extensão e contraposição à de Fichte, adquire *imediatidade* e *infinitude*, sendo que na imediatidade da reflexão Fichte teria encontrado a possibilidade de explicação do mundo, ao passo que a infinitude turvaria essa imediatidade no plano teórico e portanto deveria ser eliminada por um processo filosófico. No ponto imediatidade, os românticos estariam com Fichte. Na infinitude eles se afastariam, lançando mão da reflexão como fundamento de uma teoria do conhecimento.

Para os dois pontos chama a atenção o comentário de W. Menninghaus, visto que eles se colocam já no princípio da *expositio benjaminiana* da teoria romântica da reflexão²¹⁴. Benjamin atribui a Schlegel uma imediata identificação entre pensar e reflexão, a partir de uma citação de *Lucinde*: “o pensar tem a particularidade de que, próximo a si mesmo, pensa preferencialmente sobre aquilo que pode pensar sem fim” (I 18). A conclusão de Benjamin: “com isso é ao mesmo tempo entendido que o pensar, fora o refletir sobre si mesmo, poderia encontrar um fim” (I 18). Ora, a consequência dessa leitura é que o “pensar do pensar” é idêntico à “reflexão da reflexão”, que desdobrada infinitamente fornece o fundamento da teoria do conhecimento (da arte) dos românticos e, por conseguinte, o conceito de crítica de arte extraído desses pressupostos (I 62ss). Desdobrado em seus dois momentos, o texto de Schlegel trata de duas coisas, sem estabelecer a identidade entre pensar e reflexão: como nota Menninghaus, pode-se ver primeiro que o pensamento possui como objeto a si mesmo e, segundo, *ao lado disso*, que também é seu objeto aquilo sobre o que se pode pensar sem fim²¹⁵. Ora, não está implícito no trecho de *Lucinde* que ambos sejam a mesma coisa, o que Benjamin tenta forçar em termos de uma identificação fundadora da auto-reflexão infinita. Para tentar isso, ele oferece um recorte textual

²¹⁴ W. Menninghaus, *Unendliche Verdopplung*, p. 30.

²¹⁵ Cf. W. Menninghaus, *Unendliche Verdopplung*, p. 31.

probatório a partir das lições de Schlegel, entre 1804 e 1806, em Köln e Paris, chamadas, em função do nome de seu editor, *Lições Windischmann*, que, segundo sua estratégia, confirmariam o caráter sistemático dos fragmentos da época do *Athenäum* (1797-1800). Precisamente a partir de um capítulo intitulado *Teoria da Intuição* de uma dessas lições, Benjamin retira uma segunda passagem subsequente, para servir de apoio a sua primeira afirmação: “a faculdade da atividade que retorna a si, a capacidade de ser o eu do eu, é o pensar. Este pensar não possui outro objeto além de nós mesmos” (I 19, cf. KA 12, 340). Desta vez Benjamin conclui que, por meio dessa citação, pensar e reflexão são colocados no mesmo patamar, e segue:

“isso ocorre, contudo, não apenas para assegurar ao pensamento aquela infinitude, que aparece como valor questionável, como pensar do pensar sobre si mesmo, dado na reflexão sem determinação ulterior. Muito mais que isso, os primeiros românticos viram na natureza do pensamento reflexionante uma garantia para seu caráter intuitivo” (I 19).

Pelas passagens concluir-se-ia que, por estar voltado a si mesmo, o pensar se coloca como reflexivo, como pensar de si mesmo, portanto, pensar do pensar – e conhece a si mesmo pela intuição. O diagnóstico do contexto em que se dão essas formulações, embora com grande acerto histórico, desdobra um elemento da passagem anterior dificilmente manipulável no nível dos demais (pôr, refletir, pensar):

“tão logo a história da filosofia afirmou em Kant, senão pela primeira vez, ao menos explícita e enfaticamente, a possibilidade de pensar, com uma intuição intelectual, ao mesmo tempo sua impossibilidade no domínio da experiência, coloca-se em evidência um esforço multifacetado e febril de novamente restituir esse conceito para a filosofia como garantia de suas supremas exigências. Isso partiu de Fichte, Schlegel, Novalis e Schelling em primeira linha” (I 19).

A intuição intelectual é transposta, segundo Benjamin, para a imediatidade gerada no desdobramento infinito da reflexão. Seu processo é inaugurado no terceiro grau através de

uma ambiguidade múltipla que se desdobra a cada grau consecutivo de reflexão. O decisivo é compreender que a forma da reflexão se dissolve diante do absoluto e o pensamento formado na reflexão se torna “pensamento sem forma” que se dirige para o absoluto, diminuindo com isso também sua imediatidade – dado que ela está na forma. Ao se orientar para a reflexão absoluta, o pensamento dissolvido diferencia-se da simples reflexão originária de segundo grau e, por isso, como quer mostrar Benjamin a partir de Schlegel, ela abarca o máximo de realidade nos sentidos, sendo seu conteúdo desdobrado com clareza – o oposto do que ocorre com a reflexão em Fichte, contra cujo conceito de *intuição intelectual* Schlegel se opõe nas *Lições Windischmann*: “Não podemos intuir a nós mesmos [...]. Podemos, no entanto, certamente pensar a nós mesmos”²¹⁶.

Ora, o problema da intuição intelectual é introduzido sem mais por Benjamin, e ele tenta mobilizar esse conceito para falar de uma ruptura com Fichte no fundamento das formulações teóricas de Novalis e Schlegel (I 20). Para ele, em *Sobre o conceito de doutrina da ciência* (1794) haveria ainda uma inteira concordância com os românticos em relação conhecimento imediato, ao passo que o Fichte tardio, segue Benjamin, afastara com a intuição intelectual o pensamento da imediatidade da reflexão, de outro modo tão frutífero para os românticos. No *Conceito de doutrina da ciência* a reflexão age sobre uma forma e deve mostrar que nela está dado um conhecimento imediato, ou seja, que a forma da doutrina da ciência consiste no fato de ser ciência de algo, e essa forma é assim denominada de “ação necessária da inteligência” (I 20). Para chegar a uma ciência, a doutrina da ciência teria de levar à consciência sua forma de ação em geral através de uma ação livre em que, segundo Benjamin, algo que é *forma em si*, ação necessária da inteligência, é acolhido como conteúdo <Gehalt> em uma nova forma, do saber ou da consciência, e por conseguinte é aquela ação uma ação da reflexão. A reflexão aparece para Fichte, ao lado da abstração, como passagem da doutrina da ciência para as demais ciências (SW I 67) e como um processo que leva à consciência a ação necessária da inteligência que funda a filosofia (SW I 72). Na *Doutrina da Ciência* de 1794, sem que isto implique grande

²¹⁶ W. Benjamin, *Op. cit.*, p. 39.

variação interpretativa, a reflexão surge como o modo necessário de apresentação daquilo “que se poderia a princípio tomar” pelo *ato* <*Tathandlung*>, *abstraindo* “tudo que não lhe pertença realmente” (SW I 91). Essa operação se torna para Benjamin a caução de um *conhecimento imediato*, “de cuja fundamentação tardia se afasta em Fichte através da intuição intelectual” (I 21). O conhecimento imediato e seguro, que no *Conceito de Doutrina da Ciência* não passa pela intuição intelectual, está aqui, na tese de Benjamin, fundado através de uma conexão de duas formas de consciência: consciência da forma e da “forma da forma”, ou então, consciência do saber e do saber do saber, que se fundamentam reciprocamente.

No entanto, o sentido técnico de “forma da forma”, naquele contexto, pode ser estendido a qualquer representação, não possuindo aqui qualquer uso específico – embora Benjamin creia encontrar nesse pensamento a definição completa do conceito de reflexão fichtiano. Esse deslocamento leva o centro da reflexão para uma espécie de sujeito absoluto (forma da forma da forma etc.) dado a conhecer de forma imediata não como substância, mas como método:

“Não se trata do conhecimento de um objeto através da intuição, mas do auto-conhecimento de um método, de um elemento formal – nada diferente representa o sujeito absoluto. As formas de consciência em seu trânsito de uma para a outra são o único objeto do conhecimento imediato, e essa passagem é o único método que possibilita fundamentar cada imediatidade e torná-la concebível” (I 21).

Benjamin esquece, conforme Menninghaus procura mostrar, que a imediatidade como auto-referência não é constitutivo exclusivo da reflexão. Também deveria ser dito por Benjamin, mais precisamente, com que noção de conhecimento ele opera quando estabelece a possibilidade imediata de conhecer a forma de um método. Mas ele logo passa para a teoria do conhecimento dos românticos fundada no conceito de reflexão, não apenas para garantir a imediatidade do conhecimento, mas porque ela garantiu uma *infinitude* peculiar de seu processo.

Então, para o segundo ponto: infinitude. O não acabamento do pensar reflexionante, na medida em que se torna sempre objeto de outro pensar, constituiria um *significado sistemático*. As posições em relação à infinitude são distintas:

“Fichte está sobretudo esforçado em excluir a infinitude da ação do Eu do domínio da filosofia teórica e remetê-lo ao da filosofia prática, ao passo que os românticos procuram precisamente torná-la constitutiva para a filosofia teórica e, com isso, para toda sua filosofia em geral” (I 22).

Ora, como ainda precisa ser mostrado, não se aplica inteiramente à ênfase na reflexão que aquilo que vale para o prático em Fichte tivesse sido transposto pelos românticos para o teórico, mas de uma *subversão* positiva da hierarquia dos domínios. No entanto, ainda sem uma base textual para comprovar o achado, Benjamin parece ter razão quando afirma essa diferença também em vista de que há para Fichte, além da reflexão, o *pôr* como forma de ação infinita do Eu, de modo que o *ato* <*Tathandlung*>, onde aquela suspensão da imaginação foi banida (SW I, 217), se apresenta formalmente como uma subsunção de ambos, em que se procura preencher e determinar a pura natureza formal de ambos os lados e seu vazio recíproco – do pôr e do refletir.

Descontadas as imprecisões de Benjamin, por outro lado é com extrema consequência que ele afirma a reflexão romântica como um pensar sistemático²¹⁷, deslocando a intuição nesse sistema do conceito kantiano e do fichtiano de intuição para

²¹⁷ Sobre a defesa que Benjamin faz dos românticos com vistas a um pensamento sistemático, cf. seu capítulo *Sistema e Conceito*. W. Benjamin, *Op. cit.*, pp. 46-58. Benjamin focaliza seu comentário em dois momentos: primeiro, sob o ponto de vista da consideração do sistema e do pensamento sistemático; segundo, sob o da obscuridade dos fragmentos de Schlegel na *Athenäum*. Ele considera que a compreensão schlegeliana do sistema é absoluta e que nisto consiste a mística de Schlegel, tratando seu misticismo como a afirmação da incomensurabilidade do sistema: “a tendência mística do filosofar de Friedrich Schlegel estampa-se de forma mais clara em sua terminologia” (p. 52). O modo de pensar de Schlegel “obrigava-o a buscar uma mediação entre o pensamento discursivo e a intuição intelectual” (p. 53). Benjamin considera que Schlegel tem de relacionar a limitação extrema do pensamento discursivo com o máximo de alcance sistemático, e para isso ele busca uma intuição não-intuitiva do sistema e a encontra na linguagem: “a terminologia é a esfera na qual seu pensamento se movimenta para além da discursividade e da evidência intuitiva [...]. O pensamento de Schlegel é *absolutamente conceitual*, isto é, lingual <*sprachliches*>” (p. 53).

uma imediatidade constitutiva do sentimento e do pensar: “o propriamente imediato é, na verdade, o sentimento, mas também existe evidentemente um pensar imediato”²¹⁸. A reflexão é que dá esse sentir e pensar imediatos e com ela os românticos penetram no absoluto. O absoluto é um Eu-originário <Ur-Ich>, “a essência da reflexão infinitamente realizada”²¹⁹. Este Eu-originário surge, segundo Schlegel, para dar conta da limitação do Eu contra o qual, ou no qual, se põe a infinitude da reflexão – o *Ur-Ich* torna possível pensar o infinito em nós não como contraposto, mas como Eu inteiramente refletido ou o ser-realizado da reflexão. Nisso reside a crítica dos românticos, tanto de Schlegel quanto de Novalis, assim como também Schleiermacher²²⁰, ao Eu fichtiano sem o conceito de mundo como “uma série infinita de imagens-reflexo que contêm sempre o mesmo e nunca algo de novo”²²¹. Em oposição a Fichte, o conceito schlegeliano de absoluto determina-se como o *medium-de-reflexão* <Reflexionsmedium>²²², crucial para o que segue na compreensão da obra de arte. No *medium*, a reflexão pode ainda, uma vez que ela se desdobra infinitamente, intensificar ou diminuir seus graus de reflexão. Benjamin lembra que Novalis descreve este movimento do *medium-de-reflexão* como romantizar²²³, enfatizando que o mesmo compreendeu nesse conceito, bastante entusiasmado, a medialidade do absoluto. Também para Schlegel do *Athenäum* o *medium* é compreendido como o absoluto: “as determinações fundamentais daquele sistema”²²⁴, que Schlegel representa nas *Lições* como o sistema do Eu absoluto, tinham, em sua linha de pensamentos anterior, o seu objeto na arte”²²⁵. E mais: “a intuição romântica da arte repousa no fato de que não se compreende no pensar do pensar nenhuma consciência-do-eu <Ich-Bewußtsein>. A reflexão livre-do-eu <Ich-freie

²¹⁸ W. Benjamin, *Op. cit.*, p. 40.

²¹⁹ W. Benjamin, *Op. cit.*, p. 42.

²²⁰ W. Benjamin, *Op. cit.*, p. 42.

²²¹ W. Benjamin, *Op. cit.*, p. 42.

²²² W. Benjamin, *Op. cit.*, p. 43 (I 36). Benjamin esclarece em nota que o duplo genitivo da expressão *Reflexionsmedium* designa o duplo caráter da reflexão de ser um *medium* (medium-de-reflexão) e mover-se num *medium* (medium-da-reflexão). Como dirá sobre a teoria do conhecimento da natureza, em Novalis, o *medium-de-reflexão* se forma na reflexão de segundo grau (pensar o pensar), pois “nela estão cunhados da maneira mais evidente os dois momentos básicos de toda reflexão: auto-atividade e conhecimento”. (p. 59)

²²³ W. Benjamin, *Op. cit.*, p. 44.

²²⁴ Isto é, o sistema da reflexão.

²²⁵ W. Benjamin, *Op. cit.*, p. 46.

Reflexion> é uma reflexão no absoluto da arte”²²⁶.

II

Esse é talvez um dos elementos mais revolucionários da teoria da reflexão. Diante de uma reflexão-livre-do-eu, até mesmo o conceito de intuição intelectual parece perder suas fortes tonalidades. Entendida por Fichte inicialmente como consciência imediata de nós mesmos e de nosso agir (SW I 521), a intuição intelectual é “na verdade auto-referente, mas não possui a forma da reflexão lógica ou transcendental”²²⁷, o que já não autoriza *per se* identificar pensar e reflexão. A diferença fundamental da auto-referência da reflexão e da intuição intelectual está precisamente na pressuposição de um *medium* no qual a reflexão necessariamente terá de relacionar os polos ou os elementos sobre os quais reflete. Ora, se a forma canônica da intuição é a da imediatidade, ou seja, passa por uma identidade entre sujeito e objeto, então o conceito de intuição intelectual como conhecimento imediato, será criticado tanto por Schlegel e Novalis, quanto depois também em uma formulação de Fichte, cuja busca por um “fundamento” <*Grundsatz*> da filosofia é precisamente a recusa de uma intuição intelectual como conhecimento imediato. Por outro lado é bastante obscura a afirmação, embora não desautorizada, de que nessa identificação estaria colocado ao mesmo tempo o que Benjamin chama de garantia <*Bürgschaft*> do caráter intuitivo do pensamento reflexionante – certamente aqui não poderia se tratar de uma garantia do processo do pensamento diante ou contra o externo, ou seja, o pensamento de um idealismo radical (Eu=Eu), contra o que os primeiros românticos já se posicionaram igualmente de forma radical: “a reinterpretação <*Umdeutung*> da reflexão a partir de uma forma de pensamento mediato e divisor <*trennenden*> para a forma de pensamento imediato e intuitivo não pertence, na [no conceito de] *forma* reivindicada por Benjamin, aos golpes revolucionários dos românticos no campo da terminologia”²²⁸. De fato, a principal divergência se encontra antes na *posição* do que na *reflexão*, uma vez que para a primeira é determinante a intuição, na segunda ela se dissolve.

²²⁶ *Idem*.

²²⁷ W. Menninghaus, *Unendliche Verdopplung*, p. 31.

²²⁸ W. Menninghaus, *Unendliche Verdopplung*, p. 32.

Ora, uma vez fixado o sistema da reflexão como arte, Benjamin deve então mostrar como se resolve para os românticos uma teoria do conhecimento das obras. Os pressupostos teóricos para a caracterização ontológica da obra de arte <Kunstwerk> já estão delimitados a partir do estabelecimento do *medium-de-reflexão*²²⁹. A teoria do conhecimento da obra de arte será desenvolvida por Benjamin como *crítica de arte* <Kunstkritik>: “ser crítico implica elevar o pensamento tão acima de todas as conexões a tal ponto que, por assim dizer magicamente, da compreensão da falsidade das conexões, surgiria o conhecimento da verdade”²³⁰. Ele vincula ao conceito de crítica o conceito de reflexão da teoria do conhecimento da natureza de Novalis, segundo a qual o conhecimento do objeto é determinado “pelo desdobramento do conceito de reflexão em seu significado para o objeto”²³¹ que se encontra no *medium-de-reflexão*. O princípio romântico da teoria do conhecimento do objeto parte da premissa de que tudo que está no absoluto “pensa” por reflexão a si mesmo, conhece a si mesmo através do pensar: assim, o absoluto pode ser determinado de múltiplas maneiras, como arte, natureza, religião etc. Naturalmente deve-se atentar para um uso estritamente conceitual de “pensar”, que se torna um tanto difícil em função da longuíssima tradição – a remontar Hipócrates – que o liga ao cérebro²³². O conhecimento depende, portanto, do autoconhecimento do objeto, sendo que o *medium-de-reflexão* abarca, além de pensar e conhecer, a percepção <Wahrnehmung> e a observação <Beobachtung>: em Novalis “pode-se compreender adequadamente esta atenção sobre o observador apenas como um sintoma da capacidade das coisas de verem a si mesmas”²³³. E

²²⁹ Sobre isto, cf. as formulações da segunda parte da tese, no capítulo *A obra de arte*. W. Benjamin, *Op. cit.*, pp. 78-91. O estatuto da obra de arte provém do fato dela estar no *medium-de-reflexão* como um centro de reflexão conectado a outros através da intensificação de seu autoconhecimento. As conexões <Zusammenhänge> são infinitas, dado o desdobramento do pensamento em múltiplos graus de reflexão. O que garante a relativa unidade e integridade da obra no *medium* da arte é a sua *forma-de-exposição* <Darstellungsform>, produzida a partir da auto-limitação da reflexão (p. 80). Benjamin acentua o papel da ironia na crítica dos românticos, mostrando que ela se manifesta como desagregação da forma artística da obra: “a ironia rasga um céu da forma eterna, a Idéia das formas, a que se poderá denominar de forma absoluta, e esta atesta a sobrevida da obra que extrai desta esfera sua existência indestrutível” (p. 91). O que é destruído, com isso, é a *Darstellungsform*, e sua annihilatio é a exposição da Ideia.

²³⁰ W. Benjamin, *Op. cit.*, p. 56.

²³¹ W. Benjamin, *Op. cit.*, p. 59.

²³² Cf. G. Canguilhem, “O cérebro e o pensamento” in *Natureza Humana* 8(1): 183-210, jan.-jun. 2006.

²³³ W. Benjamin, *Op. cit.*, p. 61.

sobre o conhecimento: “cada essência conhece apenas a si mesma [...], conhece apenas aquilo que é igual a ela mesma e só pode ser conhecida através de essências que são iguais a ela”²³⁴. Neste sentido, o que torna possível o conhecimento é a intensificação da reflexão, que incorpora, mediante o aumento de seus graus, outras essências, outros centros de reflexão: “a coisa, na medida em que aumenta a reflexão em si mesma e abrange em seu autoconhecimento outras essências, irradia sobre estas seu autoconhecimento originário”²³⁵.

Benjamin valoriza dessa teoria o conceito de observação como tendo significado imediato para o conceito de crítica. Ao aproximá-la de experimento <Experiment>, ele a define com este como a “evocação da autoconsciência e do autoconhecimento no objeto que se observa”²³⁶. O experimento como observação mágica, irônica, “abarca com os olhos o autoconhecimento em germe no objeto, ou, antes ainda, ela, a observação, é a consciência mesma do objeto em germe”²³⁷. Com isso está preparada a tese sobre a crítica de arte como conhecimento do objeto no *medium-de-reflexão*. Basta às considerações sobre a reflexão na primeira parte da tese serem aplicadas à teoria da crítica de arte: “a tarefa da crítica de arte é o conhecimento no medium-de-reflexão da arte”²³⁸, sendo sua consequência que a crítica é um “experimento na obra de arte, através do qual a reflexão desta é despertada e ela é levada à consciência e ao conhecimento de si mesma”²³⁹, reservando para a forma da recensão ou resenha o resultado de um experimento filológico e de pesquisa literária. No sentido da crítica romântica, o experimento consiste no desdobramento da reflexão em uma *configuração artística* <Kunstgebilde>²⁴⁰: “o sujeito da reflexão é fundamentalmente a configuração artística mesma e o experimento consiste não na reflexão *sobre* uma configuração [...], mas no desdobramento da reflexão, isto é, para os românticos: do

²³⁴ *Idem.*

²³⁵ W. Benjamin, *Op. cit.*, p. 62.

²³⁶ W. Benjamin, *Op. cit.*, p. 65.

²³⁷ *Idem.*

²³⁸ W. Benjamin, *Op. cit.*, p. 72.

²³⁹ *Idem.*

²⁴⁰ *Idem.* Em nota, M. Seligmann-Silva sugere a tradução de *Kunstgebilde* por “conformação artística”, oferecendo o correspondente latino *conformatione*. Uma vez que o léxico de língua portuguesa aceita para “conformação” o sinônimo “configuração”, prefiro-o ao primeiro para evitar que se tome por conformação o sentido de “conformidade”, já estabelecido para o *Zweckmässigkeit* kantiano.

espírito, *em* uma configuração”²⁴¹. Esse é o sentido positivo de crítica realizada pelos românticos, para os quais o julgamento das obras é o momento negativo atrofiado. A negação ocorre como superação dos graus de reflexão inferiores quando o espírito se eleva para o conhecimento da verdade. O conhecimento crítico de uma configuração, “enquanto reflexão nela, não é outra coisa senão um grau de consciência mais elevado da mesma”²⁴². A crítica deve descobrir os planos ocultos da obra, indo além dela: para os românticos, a crítica é o método de acabamento da obra, devendo o juízo de arte ser ele mesmo uma obra de arte. Nesse sentido, os românticos “fomentaram a crítica poética, superaram a diferença entre crítica e poesia”²⁴³. Tal tarefa crítica parte do pressuposto da incompletude da obra na medida em que se pretende como método de acabamento, concebendo só sua Ideia como absoluta.

O movimento da reflexão dos românticos está compreendido na passagem da forma-de-exposição <*Darstellungsform*> da obra para o *continuum* das formas através de sua crítica. Esse é o movimento básico da tese de Benjamin. O *continuum* das formas artísticas é a *poesia* romântica, que reúne todos os gêneros separados de poesia: “a poesia romântica é, portanto, a Ideia mesma da poesia; ela é o *continuum* das formas artísticas”²⁴⁴. Ela dissolveu no absoluto da arte, no medium-de-reflexão, a forma-de-exposição da obra através da intensificação dos graus de reflexão, da crítica. A poesia romântica é entendida, assim, como poesia universal progressiva, ou seja, na ideia de que o tipo romântico de arte está em devir: “a tarefa da poesia universal progressiva é dada da maneira mais determinada num medium das formas como sempre mais preciso domínio e ordenação do mesmo”²⁴⁵. Não se trata aqui de um progredir no vazio, como Schlegel entende que seja o caso do *Sturm und Drang*, mas de um “desdobramento e uma intensificação continuamente mais abrangentes das formas poéticas”²⁴⁶. Benjamin distingue ainda mais um tipo de poesia romântica, a poesia transcendental, identificando-a com um tipo de poesia superior que

²⁴¹ *Idem*. Tradução ligeiramente modificada.

²⁴² W. Benjamin, *Op. cit.*, p. 74.

²⁴³ W. Benjamin, *Op. cit.*, p. 75.

²⁴⁴ W. Benjamin, *Op. cit.*, p. 93.

²⁴⁵ W. Benjamin, *Op. cit.*, p. 96.

²⁴⁶ *Idem*.

nasce a partir da reflexão do eu-superior, coincidindo com a Ideia da arte na obra absoluta. Ela está como que no meio da ligação entre a poesia grega e a moderna, as quais Schlegel entende respectivamente como real e ideal²⁴⁷. Schlegel compreende a forma da poesia transcendental como simbólica, “aquela forma que dura no absoluto após a destruição das formas profanas”²⁴⁸. Na forma simbólica, a pureza da forma-de-exposição “é depurada numa simples expressão da auto-limitação da reflexão e se diferencia das formas-de-exposição profanas”²⁴⁹, e a ironia formal eleva a reflexão até o absoluto. É, porém, apenas na forma-de-exposição do *romance*, a forma simbólica suprema, que os românticos encontram tanto a auto-limitação reflexiva quanto a auto-expansão: o romance não deve ser um *continuum*, mas uma construção articulada em cada período, o tipo de escrita que Schlegel valoriza no *Wilhelm Meister* de Goethe. O romance, como forma suprema da reflexão na poesia, supera sua através da *prosa*: “a Ideia da poesia é a prosa”²⁵⁰. E mais: “o medium-de-reflexão das formas poéticas aparece na prosa, daí ela poder ser denominada de Ideia da poesia”²⁵¹. A forma prosaica adquire, assim, preponderância nas obras feitas, em que os românticos proferem a “proposição acerca da indestrutibilidade de configurações artísticas autênticas”²⁵². Apenas a ilusão é destruída pela ironia na forma-de-exposição: o núcleo da obra, uma vez que não repousa sobre o êxtase, que pode ser destruído, mas na forma prosaica, permanece indestrutível.

III

Mas, por ora, à conclusão central da tese: “a teoria romântica da obra de arte é a teoria de sua forma” (I 72) contra o conceito de reflexão de Fichte, pois para ele a reflexão não cumpre a função de uma mera teoria da forma. A proposição fundamental da *doutrina da ciência* precisa ser certa imediatamente e através de si mesma e apenas nessa medida é dado falar de uma única forma de conhecimento como *abstração reflexionante*, não

²⁴⁷ W. Benjamin, *Op. cit.*, pp. 98-99.

²⁴⁸ W. Benjamin, *Op. cit.*, p. 100.

²⁴⁹ W. Benjamin, *Op. cit.*, p. 101.

²⁵⁰ W. Benjamin, *Op. cit.*, p. 104.

²⁵¹ W. Benjamin, *Op. cit.*, p. 105.

²⁵² W. Benjamin, *Op. cit.*, p. 108. Cf I 106: “[...] den Satz von der Unzerstörbarkeit der echten Kunstgebilde”.

podendo estendê-la à conclusão de que a reflexão é a forma de conhecimento imediato. O raciocínio de Fichte vai em outra direção: apenas *através da* ou *mediada pela* reflexão é que serão procuradas as ações necessárias, certificadas através de si mesmas, “ações da inteligência”, mas não que a reflexão que abstrai consista ela mesma dessa certeza imediata, como incondicionalidade nunca demonstrável. Benjamin desconsidera esses detalhes de formulação e identifica os meios e os fins do conhecimento, que na verdade são marcados como intransponíveis por um abismo, não só por Fichte, como por Novalis e Schlegel: “eles fizeram isso em consideração a um traço fundamental da reflexão que Benjamin ignora com consequência espantosa”, sentencia Menninghaus, “embora ele seja um motivo central da teoria romântica do conhecimento: a *objetivação*”²⁵³. O principal ponto da objetivação se coloca no fato de que as ações incondicionadas da inteligência, entendidas precisamente como “o *absoluto*”, embora não se deixem apreender como objeto limitado, sempre serão pensadas como objeto para fins hermenêuticos. Para Novalis, “tudo, sem diferença, sobre o que refletimos e que recebemos, é objeto e se coloca certamente sob suas *leis*” (NS 2 206). Ou: “quer-se apresentar a não-reflexão através da reflexão e nunca se chega por isso mesmo à não-reflexão” (NS 3 122). Acontece nesse nível precisamente o contrário: ao invés de conhecimento imediato, a reflexão produz uma inversão na sua relação ao refletido, uma *ordo inversus* (NS 2 127)²⁵⁴ que faz precisamente com que o absoluto jamais se deixe apreender por si mesmo. Essa é uma forma paradoxal, mas que confere um estatuto dialético do absoluto que, por outro modo, através do conhecimento imediato – uma vez que conhecimento está em relação intrínseca com a finitude, e que portanto não poderá apreender *o todo* do objeto em questão – já não seria mais absoluto. Schlegel também fala da “impossibilidade de alcançar de forma positiva o supremo através da reflexão” (KA 19, 25). Se é assim para a filosofia em relação a seu fundamento, o mesmo ocorre com a autorreflexão, pois onde o eu se reflete como eu, já não é mais eu, mas eu cindido em sujeito e objeto ou, na reflexão, em polo que reflete e polo refletido. Menninghaus entende que os românticos se encontram próximos da seguinte formulação do

²⁵³ W. Menninghaus, *Unendliche Verdopplung*, p. 34.

²⁵⁴ Cf. sobre isso M. Frank/G. Kurz, “ordo inversus. Zu einer Reflexionsfigur bei Novalis, Hölderlin, Kleist und Kafka”, in: *Geist und Zeichen. Festschrift für Arthur Henkel*, Heidelberg 1977.

Fichte tardio: “a reflexão, devido a sua essência, cinde-se em si mesma e, com isso, conduz à destruição da realidade – com o risco de que a forma inteira da reflexão pereça no nada absoluto”²⁵⁵. Em face disso, Fichte não recusa a reflexão, mas estabelece seus limites na consciência ou, como será tematizado também por Novalis, em um travo <*Anstoß*> necessário. Em Schlegel e Novalis, esse pensamento é desdobrado na reflexão através de uma “inversão da reflexão invertida” – a *ordo inversus* que não deixa o absoluto ser apreendido – de modo que, de forma interpretativa, isso permite Benjamin formular sua tese do desdobramento infinito da reflexão em direção ao absoluto, respectivamente como *medium-de-reflexão*. Ao inverter a inversão²⁵⁶, o que torna para Novalis possível pensar o absoluto, o centro desse deslocamento está precisamente em ver na forma da reflexão a única “forma de exposição” do absoluto. Em relação à intuição, também não é o caso, por exemplo, de que só no Fichte tardio ocorra o conceito de intuição intelectual, quer dizer, na condição de sua recusa ao conceito de reflexão como forma de conhecimento imediato, pois em 1794 já aparece a “impossibilidade, de que o eu na reflexão se torne imediatamente consciente de seu agir”²⁵⁷. Já em relação à *Nova exposição da doutrina da ciência de 1797*, Benjamin afirma que “a consciência imediata do pensar é idêntica à consciência de si” (I 25), e a denomina intuição. Sobre isto, diz Fichte:

Tu podes sem dúvida pensar: Eu; e enquanto tu pensas isto, encontras internamente tua consciência de uma certa forma *determinada* (SW I 521).

A auto-consciência é imediata; nela subjetivo e objetivo estão unidos inseparavelmente e são um único absoluto. Tal consciência imediata denomina-se com a expressão científica *intuição*, e assim vamos também denominar (SW I 528).

Com essa passagem fica difícil decidir, se aqui está sendo dito que a intuição apenas é dada em função de sua imediatidade ou então o que é imediato é a reflexão. Por definição, os

²⁵⁵ W. Menninghaus, *Unendliche Verdopplung*, p. 35.

²⁵⁶ Cf. M. Frank, “Die Philosophie des sogenannten «magischen Idealismus»”, in *Auswege aus dem deutschen Idealismus*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2007, p. 40.

²⁵⁷ W. Menninghaus, *Unendliche Verdopplung*, p. 35.

dois conceitos se excluem, de modo que há aí uma contradição interna que não se resolve em Benjamin. Muito menos se dissolve pela intuição intelectual fichtiana, em que se baniria a autorreflexão sem destruí-la (SW I, 217): “pois apesar do seu caráter auto-referente”, segue Menninghaus, “o motivo principal para a introdução da intuição intelectual está precisamente em sua diferença em relação à reflexão”²⁵⁸.

Já o ponto desenvolvido com maior coerência por Benjamin certamente é o da infinitude da reflexão, que aparece em alguns fragmentos de Schlegel para compensar o problema de uma autoconsciência fragmentada: “totalmente e em sentido estrito ninguém conhece a si mesmo” (KA 2 115); “o eu não pode ser esgotado por reflexão alguma” (KA 18 374). Essa impossibilidade, também daí a interpretação de Benjamin, deve-se ao fato de que toda reflexão finita só pode se referir, no *modus* da incompletude, ao projeto nunca solúvel da auto-penetração completa na conexão infinita da reflexão <*unendliche Reflexions-zusammenhang*>. Aqui se coloca a inesgotabilidade do preenchimento progressivo de si, porque sempre um projeto aberto. Se Benjamin caracteriza esse preenchimento da reflexão como “credo metafísico dos românticos”, em todo caso não dá para concordar inteiramente com a afirmação de que ele assim teria abandonado uma peça central de sua apresentação²⁵⁹. Menninghaus insistirá na necessidade de uma leitura que busque compreender os fundamentos para a apresentação de uma “infinitude preenchida” <*erfüllte Unendlichkeit*> a partir dos fragmentos de Novalis e Schlegel. Em todo caso, como Benjamin não deixará de ressaltar, Fichte insistirá contra o inacabamento <*Unabschließbarkeit*> da reflexão, porque uma divisão e duplicação infinita da autoconsciência em eu pensante e eu pensado, autoconsciência da autoconsciência, não chegaria jamais a uma autoconsciência efetiva ou real <*wirkliches*>:

“aqui novamente eu argumento como antes; depois de termos uma vez começado a concordar sobre essas leis, tu não podes me demonstrar de forma alguma um só lugar onde devêssemos parar; com isso, careceremos para cada consciência de uma nova consciência ao infinito, cujo objeto seria o primeiro de todos, e com

²⁵⁸ W. Menninghaus, *Unendliche Verdopplung*, p. 36.

²⁵⁹ W. Menninghaus, *Unendliche Verdopplung*, p. 37.

isso nunca chegaremos a poder aceitar uma consciência efetiva” (SW I 526).

Mas aqui chegamos a um ponto em que é necessário apresentar alguns elementos da *Doutrina da Ciência*, para tentar entender aquelas “subversões positivas” que Benjamin atribui aos românticos. Nessa esteira, apresento Fichte e Schlegel em uma perspectiva dialética, em que o segundo pretenderia levar a termo as teses do primeiro.

2.

A caminho do fundamento: a *Doutrina da ciência* de Fichte.

O fundamento da filosofia na autoconsciência possui uma série de matizes no idealismo alemão que talvez se deixem apreender pelo caminho conceitual entre o princípio kantiano da unidade sintética da *apercepção* (KrV B 131-2ss., §. 16.) e a proposição fundamental <*Grundsatz*> fichtiana da auto-posição do Eu (SW I, 91ss, §. 1.)²⁶⁰. Essa não é apenas uma entre as diferenças pontuais da filosofia alemã, porque nela germinam aquelas novas filosofias e modos de pensar que estão no pano de fundo de um *contexto* a ser explorado quando se trata do *primeiro romantismo alemão*: do ponto de vista mais amplo, seu recorte conceitual começa em 1790, com a terceira crítica de Kant, onde se fecha o contorno de um sistema de pensamento²⁶¹ e se abrem a partir dele novas perspectivas, como continuidade e como ruptura. Essas novas *constelações* podem se organizar em torno da juventude de Hegel em Tübingen (1788-1793), do surgimento da concepção filosófica de Hölderlin (1794-1795) e dos desdobramentos anteriores e posteriores à chegada de Fichte na Universidade de Iena (1794), sendo que o texto representativo, portanto, *O mais antigo programa de sistema do idealismo alemão* (1796-1797) – supostamente escrito por Hegel – deve ser visto como resultado de discussões teóricas em que várias pessoas (agrupados ora em torno de Reinhold, ora de Fichte) estiveram envolvidas para levar adiante o projeto da filosofia crítica, porém, “não na repetição das palavras do mestre de Königsberg”, mas no empenho de “empreendimentos autônomos no campo da teoria, para conservar e

²⁶⁰ P. Bauman, “Transzendente Deduktion der Kategorien bei Kant und Fichte” (In: HAMMACHER, K & MUES, A. (orgs.). *Erneuerung der Transzendentalphilosophie im Anschluß an Kant und Fichte. Reinhardt Laut zum 60. Geburtstag*. Stuttgart, 1979), p. 67, nota: “tomar o Eu como ‘Eu penso’ e neste sentido como ‘apercepção’, significa um desconhecimento da diferença entre o princípio fichtiano e kantiano de categorialidade. Em Fichte, o sujeito categorial não se produz de forma alguma no entendimento categorial, antes a dialética do pôr-se a si mesmo o retira de si num lugar fixável e o transcende de novo para o prático”.

²⁶¹ J. G. Fichte, *Über den Begriff der Wissenschaftslehre*, SW I, 30: “O autor [i. é, Fichte] está até agora profundamente convencido que nenhum entendimento humano poderia ir além do limite que Kant estabeleceu, especialmente na *Crítica do Juízo* – embora ele nunca tenha determinado para nós – e que ele forneceu como limite último do saber finito”.

desenvolver adequadamente e de forma nova as perspectivas de Kant”²⁶². Fichte destaca-se nesse meio tanto pelo contorno de suas respostas filosóficas como pela influência teórica preponderante nas “duas recepções” de Kant em fins do XVIII: idealismo e romantismo. A partir dele, considera D. Henrich, abre-se um mundo intelectual que “construiu conceitos e montou sequências de teoremas, cuja nova forma de fundação devia ter correspondência direta na dinâmica do desdobramento da própria consciência”²⁶³.

Fichte se torna professor em Iena, tendo sucedido Reinhold, que passa a lecionar em Kiel. Desde então, Hölderlin ouvira as lições de Fichte até início de 1795 e, além dele, agrupam-se em meados da década de 1790 Sinclair, Zwilling, Herbart, Novalis e F. Schlegel em torno da assim chamada segunda constelação de Iena, em que Fichte figura como estrela principal. Além da resenha do *Enesidemo* e das versões da *Doutrina da ciência*, data de 1792 seu *Ensaio de uma crítica de toda revelação*, inicialmente atribuído a Kant (cuja retratação a respeito da autoria na *Allgemeine Literaturzeitung* de Iena tornara Fichte conhecido), mas que em relação às questões teológicas ocupa para ele um lugar distinto do que ocupa para Kant opúsculo *A religião dentro dos limites da simples razão*, do mesmo ano. Embora Fichte posteriormente se afastasse das formulações de *Crítica da revelação*, o texto colocava entre as exigências à filosofia crítica que ela pudesse, como fundamentação da filosofia prática, “justificar mesmo uma crença fundada de forma prática na realidade de um fato da revelação divina”²⁶⁴. Ambos os textos suscitaram reações compreensíveis dos teólogos de Tübingen mas, em conjunto com a resistência, contribuíram para fomentar o debate a respeito de uma teoria da religião em um novo horizonte (a filosofia teórica e a teologia moral de Kant) que despertou o interesse de jovens autores como Schelling, Hölderlin e mesmo Hegel²⁶⁵.

Este debate, levado adiante por F. Niethammer²⁶⁶, já se encontra em curso quando Fichte chega em Iena, onde também pode dar prosseguimento a seu programa de uma

²⁶² D. Henrich, *Grundlegung aus dem Ich. Untersuchungen zur Vorgeschichte des Idealismus. Tübingen – Jena 1790-1794*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 2004, p.13.

²⁶³ D. Henrich, *Grundlegung aus dem Ich*, p. 15.

²⁶⁴ D. Henrich, *Grundlegung aus dem Ich*, p. 786.

²⁶⁵ D. Henrich, *Grundlegung aus dem Ich*, p. 847.

²⁶⁶ D. Henrich, *Grundlegung aus dem Ich*, p. 962ss.

doutrina da ciência, visto que agora como súdito do rei teria de abandonar também a perspectiva de alguns polêmicos escritos políticos, especialmente um texto de 1793 sobre a revolução francesa²⁶⁷. Em Iena, ele retoma a posição sistemática de 1793, quando anunciara, na famosa resenha do *Enesidemo*, sua discordância da interpretação cética da filosofia crítica de Kant. O *Enesidemo ou sobre os fundamentos da Filosofia Elementar apresentada pelo Sr. Prof. Reinhold em Iena* (1792), da lavra de G. E. Schulze (então professor da atual Universidade Georg-August de Göttingen) era dirigido contra um dos maiores intérpretes de Kant na época, Karl Leonard Reinhold, cuja obra principal, *Ensaio de uma nova teoria da faculdade de representação humana* (1789), procurava fundamentar o sistema da filosofia crítica na faculdade de representação, fazendo disso uma “filosofia elementar”. O texto de Schulze queria desmontar Reinhold, mas voltava-se também contra a filosofia crítica de Kant, retomando argumentos céticos de fundo huminiano que colocariam problemas fundamentais para a *Crítica da razão pura*, especialmente em relação ao conceito de causalidade²⁶⁸. Contra esses argumentos céticos, Fichte chama a atenção para o fato de que, em última instância, o argumento de Schulze está fundado na remissão àquilo que fora destituído do status de fundamento pela crítica kantiana, ou seja, a relação de correspondência entre as representações e as coisas em si e, nessa medida, seu ceticismo na verdade se revelaria como dogmatismo (SW I 19s., 120ss.). Além disso, segue Fichte, as objeções de Schulze à teologia moral de Kant devem-se antes ao fato de que aquele não compreendeu a verdadeira diferença entre filosofia teórica e prática, visto que, em decorrência de seu ceticismo dogmático, considera a lei moral como uma força física, causa efetiva de uma ação fora de si, portanto, dentro da velha concepção dogmática:

“o Eu na consciência empírica, enquanto inteligência, é apenas em relação a um inteligível (...). Mas como o Eu não pode abandonar seu caráter da absoluta autossuficiência, assim surge um esforço de tornar o inteligível dependente de si mesmo, para com isso levar à unidade o Eu que o representa com o Eu que põe a

²⁶⁷ Cf. J. G. Fichte, *Beitrag zur Berichtigung der Urtheile des Publicums über die französische Revolution*, in SW VI 37-288.

²⁶⁸ Cf. J. Beckenkamp, “Apresentação da tradução da Resenha do *Enesidemo*” (In: J. Beckenkamp, *Entre Kant e Hegel*. PUCRS: Porto Alegre, 2004), p. 68.

si mesmo. E esse é o significado da expressão: *a razão é prática*” (SW I 22).

Tal interpretação peculiar de Kant é na verdade o começo de sua resposta aos problemas de fundamentação envolvidos na filosofia crítica, e nessa esteira Fichte reconhece também o mérito da primeira recepção de Kant: Reinhold chamou a atenção da razão para o fato de que “toda a filosofia deveria ser reportada a uma única proposição fundamental <Grundsatz>, e que não se encontraria o sistema da forma de ação duradoura do espírito humano, até que se tivesse encontrado o acabamento da mesma” (SW I 20). E conclui, em defesa de Kant, que sua resenha pretende contribuir para convencer os pensadores de que “esta filosofia, em si, e segundo seu conteúdo próprio, permanece ainda tão sólida como sempre, mas que ainda careceria de muito trabalho para ordenar os materiais em um todo bem concatenado e inabalável” (SW I 25).

Essa é a tarefa do próprio Fichte, cuja dúvida a respeito de que se tenha já encontrado o fundamento último da filosofia²⁶⁹ é contrabalançada pela certeza de que ele o encontrou: *Sobre o conceito de doutrina da ciência ou da assim chamada filosofia* (1794) anuncia ter chegado à proposição fundamental que pudesse satisfazer até mesmo as exigências dos céticos à filosofia crítica, visto que, na consideração de Fichte, Kant não o fizera de forma adequada. Em uma maneira de pensar muito semelhante à de Descartes, Fichte estabelece o critério de evidência a partir da forma sistemática da ciência, segundo a qual suas proposições são ordenadas de modo coerente e subordinadas a uma única proposição colocada como proposição fundamental. Se na filosofia puder ser encontrado tal critério, ela se mostrará como condição dessa evidência, como uma ciência da ciência ou doutrina da ciência <Wissenschaftslehre> de onde, portanto, a forma sistemática das ciências particulares é deduzida. O raciocínio é o seguinte: se a doutrina da ciência deve dar a forma, portanto ela deve também dar a proposição fundamental, válida como princípio, enquanto forma da forma, para toda e qualquer proposição. Para preencher essa condição, a proposição precisa ser inteiramente certa, de modo que pudesse também atestar às outras

²⁶⁹ J. G. Fichte, *Über den Begriff der Wissenschaftslehre*: “a filosofia, mesmo pelos esforços mais recentes dos homens mais perspicazes, ainda não chegou ao nível de uma ciência evidente” (SW I, 29)

proposições sua certeza: “assim, pois, na medida em que essa primeira deve ser certa, também [o deve ser, W.Q.] uma segunda, e na medida em que essa segunda deve ser certa, também uma terceira tem de ser certa etc.” (SW I 40s). As proposições assim derivadas compartilham da *mesma* certeza e, por isso, formam uma ciência. Mas para que tal seja possível, é necessário que a proposição seja inteiramente certa independentemente de qualquer ligação ou arranjo de proposições e só então possa conferir a certeza destes arranjos: “tal proposição certa antes da ligação e independente dela chama-se *proposição fundamental* <*Grundsatz*>”²⁷⁰ (SW I 41). Para que possa conferir certeza às demais proposições, ela deve compartilhar seu *conteúdo interno* <*innerer Gehalt*> através de sua *forma*, de modo que a questão envolvida neste processo, a saber, sobre como são possíveis conteúdo e forma de uma ciência em geral – ou como é possível a própria ciência em geral – essa questão, dizia-se, deve ser respondida em uma ciência, “na verdade a ciência da ciência em geral” (SW I 43), “doutrina da ciência <*Wissenschaftslehre*>” ou “assim chamada filosofia” (SW I 45).

O desenvolvimento programático do conceito de doutrina da ciência nesse opúsculo, concebido para apresentar o sistema de Fichte, leva ao resultado de que sua proposição fundamental deve ser o princípio supremo de todo saber humano e, uma vez que ele é filosofia, princípio supremo da filosofia. A necessidade do princípio se dá também porque a doutrina da ciência não pode apenas ser um sistema de proposições logicamente fundamentadas em um todo coerente, uma vez que, sem mais, ela cairia numa regressão ao infinito. A caminho desse princípio, Fichte tem de pressupor que a doutrina da ciência “conteria aquelas ações determinadas do espírito humano, que ele – condicionado ou incondicionado – realiza coagido e necessariamente”, ao mesmo tempo em que, como fundamento de explicação das mesmas, pressupõe uma faculdade de se determinar “pura e simplesmente sem coação e necessidade; assim seriam dadas através da doutrina da ciência uma ação necessária e uma não-necessária ou livre agir” (SW I 63). Esse é o ponto de diferença entre a doutrina da ciência e as ciências em geral, segundo o qual, na primeira, a

²⁷⁰ É importante manter “proposição fundamental”, ao invés de “princípio” para *Grundsatz*, porque o argumento de Fichte é todo baseado na lógica de proposições <*Sätze*>.

proposição fundamental receberia o necessário e a liberdade, e nas ciências particulares a liberdade é determinada. Quando a ação livre recebe uma determinação, transpõe-se o âmbito da doutrina da ciência para o da ciência particular. P. ex.: a doutrina da ciência dá o espaço como necessário e o ponto como limite absoluto, mas deixa à imaginação <Einbildungskraft> colocar um ponto onde lhe aprouver. Quando essa liberdade é determinada, p. ex., a mover o ponto “contra a limitação do espaço ilimitado” – nisso consiste uma linha – então já, por uma ação de determinação da liberdade, nos encontramos na geometria (SW I 64). Fichte ainda mostra como isso ocorre em relação à física <Naturwissenschaft> – seu conceito na doutrina da ciência é o de natureza – sendo que nela é a faculdade do juízo <Urtheilskraft> que realiza a determinação da liberdade (SW I 65). Disso resulta que na doutrina da ciência encontra-se apenas o necessário e as demais ciências surgem da liberdade do espírito independente (como um não-eu, SW I 64 nota **). Nesse plano teórico, portanto, a liberdade tem de ser determinada, mas fosse ela pensada como liberdade efetiva, sob nenhuma lei, ela poderia progredir no infinito: para tal liberdade, segue Fichte,

“não se prescreveria um campo de ação <Wirkungskreis> que devesse ocorrer segundo uma lei. Seu campo de ação é infinito. – Não é necessário preocupar-se, portanto, com uma doutrina da ciência completa, que ela corra risco de uma perfectibilidade do espírito humano, a qual, para nós, progride no infinito; ela não é com isso superada, mas antes posta inteiramente certa e sem dúvida, e lhe é atribuída uma tarefa que não pode terminar na eternidade” (SW I 66).

Ora, a hipótese de um aperfeiçoamento do espírito humano como possibilidade de uma superação da doutrina da ciência é rebatida pelo fato de que ela provém inteiramente de uma proposição fundamental que *determina*. E determina ao transmitir seu conteúdo interno através da forma. A partir da referência da doutrina da ciência à lógica tradicional, Fichte tenta mostrar como ocorre a “transmissão” de certeza. Na doutrina da ciência, forma e conteúdo não são separáveis um do outro, de modo que, na passagem da doutrina da ciência para as ciências particulares, o compartilhamento da certeza da proposição

fundamental seria o de sua forma e conteúdo. Mas toda ciência não é nem doutrina da ciência nem parte dela, é ciência particular, e assim deve haver uma transformação da proposição fundamental na passagem de uma a outra. Essa transformação ocorre de dois modos: [1] por uma determinação da liberdade, em que o processo científico saia do domínio da doutrina da ciência e ingresse no da lógica. Ora, a lógica apresenta a mera forma das proposições, separada de todo conteúdo, p. ex., na forma aristotélica $S \text{ é } P$ ²⁷¹ – lembre-se que Fichte é “pré-fregiano” – ou, para usar seu próprio exemplo: $A=A$. Logo, aquela determinação da liberdade que possibilita a passagem da certeza da doutrina da ciência para as ciências particulares realiza a separação da forma e conteúdo da proposição fundamental – e aí a lógica entra em ação: “essa separação se chama *abstração*; e assim a essência da lógica consiste na abstração de todo conteúdo da doutrina da ciência” (SW I 67). [2] Mas a proposição, segundo seu conceito, não é mera forma, é também conteúdo (SW I 43). Assim, aquilo que era a mera forma na doutrina da ciência, o que foi abstraído pela liberdade, em função do conceito de proposição, deveria ser assumido na lógica como conteúdo (*Gehalt*), o qual novamente receberia a forma universal da doutrina da ciência, mas agora pensada como forma de uma proposição lógica:

“essa segunda ação da liberdade, através da qual a forma (em geral, *anotação marginal*) se torna seu próprio conteúdo [nota: ‘forma da forma, como seu conteúdo’ – 1ªed.], e retorna em si mesma, chama-se *reflexão*. Nenhuma abstração é possível sem reflexão; e nenhuma reflexão sem abstração” (SW I 67).

Essas ações da liberdade são na verdade uma única e mesma ação considerada de dois lados. Uma vez “posta esta ação”, determina-se a relação da doutrina da ciência como fundamental para a ciência em geral, sendo que a lógica aparece aí como “produto artificial do espírito humano em sua liberdade” (SW I 69). Na atribuição de certeza a uma proposição da lógica está sempre pressuposta sua dedução a partir da doutrina da ciência, e ela se dá porque toda proposição do tipo $A=A$ é posta no Eu: “a lógica diz *se A é, A é*; a

²⁷¹ Para a referência terminológica aqui utilizada cf. E. Tugendhat & U. Wolf, *Propedêutica Lógico-Semântica*. Petrópolis: Vozes, 1997.

doutrina da ciência: *Porque* A (este determinado A=Eu) é, A é” (SW I 69). Como não se trata de dedução, mas de *posição* do Eu, precisamente na proposição *Eu sou* o sujeito está posto de forma absoluta; no sujeito pura e simplesmente <*schlechthin*>, portanto, é posto com a forma da proposição ao mesmo tempo seu conteúdo interno: Eu sou, *porque* sou. A=A não poderia significar algo diferente de mim, segundo essa construção, porque em nenhum outro caso ela poderia compartilhar a certeza absoluta que está na base da auto-posição do Eu.

Mas a posição é também uma *ação* do espírito humano, independente da ciência e, portanto, algo que está disposto, que acontece de alguma determinada forma e se diferencia de outras ações segundo essa forma. A ação suprema da inteligência, a de se pôr a si mesma, não é necessariamente a primeira a chegar à consciência, tampouco o faz sempre de forma pura, como se o *Eu sou* fosse pensado pura e simplesmente, p. ex., sem que a inteligência o pensasse como o que ela não é²⁷². Nas ações está a matéria-prima da doutrina da ciência, mas para que seja doutrina da ciência é necessária uma ação não contida entre as demais, aquela que eleva seu modo de ação em geral à consciência. Por isso, e pelo fato de não estar nas ações determinadas e necessárias do espírito humano, “ela deve ser ação da liberdade” (SW I 71)²⁷³. A doutrina da ciência surge através de uma

“determinação da liberdade, que por fim é especialmente determinada a elevar à consciência o modo de ação da inteligência em geral (...). Através dessa ação livre algo, que em si já é forma, é acolhido: a necessária ação da inteligência como conteúdo em uma nova forma, a forma do saber ou da consciência, e com isto aquela ação é uma ação da reflexão. Aquelas ações necessárias são separadas da sequência na qual elas podem eventualmente ocorrer em si, e apresentadas de forma pura, livre de toda mescla; certamente essa ação [i. é, a apresentação pura

²⁷² Vale lembrar nesse contexto que na autoconsciência toda ação está intrinsecamente ligada ao que ela produz, nas palavras de D. Henrich: “no caso peculiar da autoconsciência, pensamento e pensado, possuir e possuído, noesis e noema não se separam um do outro” Cf. D. Henrich, “Fichtes ursprüngliche Einsicht” (In: *Subjektivität und Metaphysik. Festschrift für Wolfgang Cramer*. Ed. Dieter Henrich e Hans Wagner. Frankfurt a. Main: Vittorio Klostermann, 1966), p.192.

²⁷³ Na leitura de Alexis Philonenko, a filosofia de Fichte é mesmo uma análise da liberdade, de modo que o problema do conhecimento também se desdobra a partir da concepção de liberdade humana. A. Philonenko, *La liberté humaine dans la philosophie de Fichte*, Paris: Vrin, 1966.

da ação necessária, W. Q.] é também uma ação da abstração. É impossível refletir sem ter abstraído (SW I 72).

Nos dois níveis de argumentação, formal (reflexão e abstração na passagem da doutrina da ciência para as demais ciências) e material (reflexão e abstração no processo de trazer à consciência e de forma pura a ação necessária da inteligência), estariam dadas as condições unicamente sob as quais poderia a doutrina da ciência fundamentar as demais ciências. Os problemas envolvidos nessa passagem, expostos de forma tética a respeito da forma e conteúdo das proposições, devem ser desenvolvidos em um todo²⁷⁴, cujo projeto pretende ser dado no *Fundamento de toda a doutrina da ciência* de 1794, também chamada simplesmente de *Doutrina da ciência de 1794*. A apresentação do conceito de doutrina da ciência concluía por uma exposição de um sistema das formas de ação em geral, com o resultado de que, para tal apresentação, a doutrina da ciência pressupõe as regras da reflexão e da abstração como conhecidas e válidas (SW I 78s). Nesse sentido, a *Doutrina da ciência de 1794* parte em busca do já anunciado ato ou estado de ação <Thathandlung> que corresponde à proposição fundamental. No *Enesidemo* ele remetia, contra o fato <Thatsache> da consciência de Reinhold, a uma proposição fundamental real, não meramente formal: “tal proposição não deve expressar precisamente um fato, mas também pode expressar um ato <Thathandlung>, se é permitido arriscar uma afirmação que aqui não pode ser nem explicada nem demonstrada” (SW I 8). Certamente o ato não se deixa demonstrar nem na *Doutrina da ciência*, porque é uma proposição fundamental primeira e absoluta (SW I 91), o primeiro entre os princípios de toda a doutrina da ciência, que como um todo se desenvolve a partir da análise progressiva do conceito de Eu²⁷⁵. Seguindo o esquema proposicional, Fichte passa da auto-posição do Eu, como primeira proposição fundamental pura e simplesmente incondicionada (SW I 91-101,§.1.), para a posição do não-Eu, como segunda proposição fundamental, condicionada segundo seu conteúdo (SW I

²⁷⁴ Com esse propósito já nos anos 1960 D. Henrich afirmava a dificuldade de exposição da filosofia de Fichte em vista da carência textual – a edição da *Bayerische Akademie* encontrava-se em seus primórdios; além do fato de que sua concepção se modificava ao longo dos escritos. Nessa medida, a doutrina da ciência deve ser vista da perspectiva do todo, pois a realização da mesma permaneceria sempre deficitária. Cf. Henrich, D. “Fichtes ursprüngliche Einsicht”, p. 190.

²⁷⁵ D. Henrich, “Fichtes ursprüngliche Einsicht”, p. 190.

101-105,§.2.), chegando à síntese de ambas pela terceira proposição fundamental, condicionada segundo sua forma (SW I 105-123, §.3.) – vale dizer, a que estabelece pela limitação recíproca a supressão da realidade (auto-posição do Eu) de algo, em *parte*, pela negação (posição do não-Eu)²⁷⁶.

Na apresentação do *ato* de posição do eu, que não é pensável sob as determinações da consciência, trata-se de não pensar o impensável, pois é impossível dar predicados de coisa pensada a “algo” que está antes de todo pensar e pensado. Os modos adequados de apresentar o ato tornam “necessárias uma *reflexão* sobre aquilo que se poderia a princípio tomar por ele e uma *abstração* de tudo que não lhe pertença realmente” (SW I 91). É importante nessa passagem considerar que tal reflexão abstrata terá apenas a função de mostrar que o *ato* deve ser pensado como fundamento da consciência, mas por ela não poderá se tornar *fato* da consciência o que não é. Ela se desloca num outro nível que é o da fundamentação, uma esfera pouco palpável, cujas regras, as da lógica geral – segundo as quais também essa *reflexão* é colocada – são apenas pressupostas como conhecidas e estabelecidas, mas não demonstradas. Elas serão demonstradas a partir da posição do *ato*, o que torna a exposição um círculo (inevitável), que também autoriza Fichte chamar as regras da lógica em seu auxílio. O ponto de partida, uma vez que “a reflexão é livre e não importa de que ponto ela parta” (SW I 92), é o de uma proposição aceita por todos e sem contradição: A é A é completamente certa e estabelecida. Sem ter como demonstrar essa certeza, pode-se apenas afirmar que a proposição A=A é certa *pura e simplesmente, sem qualquer fundamento ulterior*, o que nos atesta a capacidade de *pôr algo puro e simplesmente* (SW I 93). A proposição quer dizer que *se* A está posto, *então* A está posto, o que significa que é *posta* entre ambos (*se/então*) *pura e simplesmente* uma *conexão necessária e sem qualquer fundamento*. Fichte atribui X à conexão A=A. X, como condição de A, é posto *no* Eu e *pelo* Eu que *julga* <*ur-theilt*>, na proposição A=A, de acordo com X (como se fosse sua lei). Na medida em que a conexão é posta e ela é a condição de A, então o A também é posto *no* Eu e *pelo* Eu, que resulta: “Se A é posto *no* Eu, então *está posto*; ou

²⁷⁶ Cf. J. G. Fichte, *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, SW I 109: “esse conceito [o da divisibilidade, *Theilbarkeit*] é o X procurado e, com isso, pela ação Y são *postos pura e simplesmente tanto Eu quanto não-Eu como divisíveis*”.

– então *é*” (SW I 94). Ora, uma vez estabelecida tal relação com o Eu, segundo a qual algo é colocado nele como sempre o mesmo e único, o X como conexão acaba por se revelar expressão da condição de igualdade mesma: *Eu=Eu* ou *Eu sou Eu*. Segundo essa forma chega-se à proposição *Eu sou* como *fato*, ainda não *ato*, porque X aparece, nesse nível do argumento, como condição da consciência empírica, uma vez que lhe foram aplicadas regras da lógica proposicional que colocam *A=A* como algo que é posto e posto com o seu predicado – um conteúdo como condição. “Eu sou”, no entanto, que é a própria conexão X, vale incondicionada (segundo forma e conteúdo) e *pura e simplesmente*. Essa relação está fundada em um *fato*, que é o de que se *A=A* é certa, *Eu sou* também o é: “o fundamento de explicação de todo fato da consciência empírica é, pois, que antes de todo pôr no Eu, o Eu mesmo esteja posto” (SW I 95). A passagem desta consciência empírica para o *ato* que a funda ocorre pela diferenciação disto que é nela julgado *<geurtheilt>*: *A=A*. O julgar é uma *ação do espírito humano*, e essa ação em particular não está fundada em algo superior que o *X= Eu sou*. Portanto: a igualdade da *ação <Handlung>* com essa *conexão <Zusammenhang>* X, que aparece como *fato <Tat-sache>* na consciência, autoriza a passagem do *fato <Tat>* para o *ato <Tat-handlung>*. Aquilo que é pura e simplesmente posto, fundado em si mesmo, e fundamento de uma ação do espírito, tem o caráter de uma atividade em si, independente de condições empíricas: “o pôr do Eu por si mesmo é a pura atividade do mesmo” (SW I 96). Uma vez que essa atividade é o que o caracteriza por assim dizer “essencialmente” – na medida em que ele se *põe*, ele também o *é* – na posição está também seu *ser*. Aqui a construção remete à tese kantiana de *ser* como posição, como ele esclarecera a respeito da impossibilidade da prova ontológica da existência de Deus:

“Ser não é evidentemente um predicado real, i. é, um conceito de algo qualquer que pudesse cair sob o conceito de uma coisa. [Ser] é a mera *posição* [*Position*, grifo meu, W.Q.] de uma coisa, ou para certas determinações em si mesmas. No uso lógico ele é meramente a cópula de um juízo. A proposição: Deus é onipotente contém dois conceitos que possuem seus objetos: Deus e onipotência; a palavrinha: *é*, não é ainda um predicado na passagem acima, mas apenas aquilo que o predicado *põe* [*setzt*, grifo meu, W.Q.] de forma relacionada ao sujeito”

(KrV B 625-6).

E na sequência do argumento, Kant estabelece que, uma vez aceito o sujeito com todos os seus predicados (p. ex., Deus e onipotência, entre os demais predicados), quando é dito dele que *é*, p. ex. “Deus *é*” ou “*É* um Deus”, não lhe é predicado nada além do que já é com todos os seus predicados, “na verdade o objeto em relação a meu conceito” (KrV B626). Assim também deve ser entendida a relação entre *pôr* e *ser* na gênese do *ato* da proposição fundamental, pois se trata ali de uma e mesma coisa o que põe e aquilo que é posto, a ação e o resultado dela, seu puro ser:

“É o mesmo o que age e o produto da ação; o que atua e o que é produzido pela atividade; ação <Handlung> e feito <That> são um e o mesmo; e daí o *Eu sou*, expressão de um *ato*²⁷⁷ <Thathandlung>; mas também o único possível, como deve resultar de toda a doutrina da ciência” (SW I 96).

Esse momento deverá ser desdobrado ao longo da doutrina da ciência. A partir da exposição do mesmo é possível a Fichte estabelecer, segundo regras de dedução lógicas, como se seguem as demais proposições, a da negação (§. 2.) e a da divisibilidade (§. 3.). Para esta exposição cumpre deixar o texto de Fichte por ora, para retomá-lo por ocasião de Schlegel, e apenas introduzir aqui uma pequena – mas nem um pouco menor – discussão que servirá para compreender retrospectivamente a *Dissertação* de Benjamin.

Em primeiro lugar, considerada na esteira da recepção kantiana, a empreitada de Fichte se revela para alguns como retomada da intuição intelectual, impossível segundo o texto da *Crítica da razão pura*, valendo a censura de que o fundamento do fracasso de

²⁷⁷ Na tradução de R. R. Torres Filho a opção é “estado-de-ação”. Ele considera que a oposição ao *Tatsache*, estado de coisa, fato, literalmente traduzido do *res facti* latino, aparecera na resenha do Enesidemo (SW I 8) para mostrar a necessidade real da proposição fundamental não como estado de coisa, mas como “estado-de-ação” <Thathandlung>. Posteriormente a oposição entre *Tatsache* e *Tathandlung* adquire a distinção fundamental entre *fático* e *genético*. Cf. R. R. Torres Filho, “Notas” (In: J. G. Fichte, *A doutrina da ciência de 1794 e outros escritos*. São Paulo: Abril Cultural, 1984), p. 43. J. Beckenkamp, em sua tradução do Enesidemo, precisamente na passagem em questão (SW I 8) remete à sugestão de Torres Filho e sugere o termo *ato*, que expressaria os momentos da atividade e do resultado, tal como na passagem acima (SW I 96). Cf. J. Beckenkamp, “Notas ao texto” (in: *Entre Kant e Hegel*. Porto Alegre: Edipucrs, 2004), p. 100. Sigo sua sugestão.

Fichte se deve à “ausência de perspectiva na tentativa de deduzir o conteúdo inteiro da realidade experimentável a partir do mero conceito de consciência (do Eu)”²⁷⁸. Na esteira hegeliana, para onde esse sistema apontaria, lamentar-se-ia que Fichte tenha perdido, com o nivelamento do absoluto e da consciência abstrata, a essência da razão: “parte-se de uma oposição não deduzida de dois abstratos, Eu e não-Eu, de modo que também só possam ser encontradas determinações abstratas da realidade (Idealismo formal e lógico)”²⁷⁹. Mas não se faz justiça a um texto quando se o interpreta apenas de um ponto de vista em que, uma vez que já se tenha por (supostamente) estabelecida uma tradição hermenêutica de um sistema de pensamento (seja o de Kant ou o de Hegel), o leitor queira julgar como insuficiente todo material que ofereça resistência à interpretação. Para livrar o autor desses clichês, deve-se considerar que, entre Kant e Fichte, há uma mudança estrutural inegável nos modos de fundamentação da filosofia a partir do pensamento característico da autoconsciência, cujo alcance é de uma época inteira em que a estrutura do eu se torna o próprio tema da teoria da autoconsciência – sendo o *insight* de Fichte uma contribuição para a teoria da mesma²⁸⁰.

Do cartesianismo que se desenrola até Kant, o Eu passa de critério de evidência a princípio de uso do entendimento (KrV B135,136) nos juízos (KrV B140), onde é pensado como ato no qual o sujeito do saber abstrai de todos os objetos particulares, retorna em si mesmo e conserva assim sua unidade contínua consigo mesmo²⁸¹. Já na esteira de Fichte, o pensamento da autoconsciência se constitui ao mesmo tempo como pensamento e pensado – onde o Eu é posto, sujeito e objeto também estão postos – o que resulta em uma “teoria do Eu como reflexão”. Para essa teoria, antes de seu acabamento em Fichte, Kant tinha já de lidar com dois elementos: a imediatidade deste “possuir-a-si-mesmo” da reflexão (*intuição*) e o conhecimento conceitual que é gerado a partir da atividade de reflexão, com exclusão recíproca de ambos – e devido a isso ele limitou o Eu a uma “consciência transcendental”, passando a operar uma diferenciação entre o “si” como consciência e a

²⁷⁸ P. Baumann, “Transzendente Deduktion der Kategorien bei Kant und Fichte”, p. 68.

²⁷⁹ P. Baumann, “Transzendente Deduktion der Kategorien bei Kant und Fichte”, p. 68.

²⁸⁰ D. Henrich, “Fichtes ursprüngliche Einsicht”, p. 190.

²⁸¹ D. Henrich, “Fichtes ursprüngliche Einsicht”, p. 191-2.

experiência de si: respectivamente, *apercepção* pura e empírica (KrV B132). Essa teoria da reflexão como pensamento do Eu remete ao problema que repousa na possibilidade de ligação da *consciência da existência do Eu* com a constituição de um *sujeito de conhecimento* (o que é considerado fundamento do X, em A=A), elementos indissociáveis na doutrina kantiana. Por outro lado, se a união indissociável entre pensar e pensado, base da teoria da reflexão, recai em um círculo inevitável, a partir dessa diferenciação entre *apercepção* pura e empírica chega-se à constatação de que é “a teoria do Eu como reflexão que se move constante no círculo em torno de si mesma”²⁸², não o Eu propriamente. Isso é consequência da teoria do Eu, na medida em que se tome por pressuposto que Eu só pode haver quando um sujeito de conhecimento tenha apanhado a si mesmo: quando o Eu diz “Eu” para si mesmo. Autoconsciência é *sui generis*, diferente de qualquer outro conhecimento, pois nela o mesmo estado de coisas aparece em dupla posição, onde o Eu da consciência pode resultar apenas quando tomado na forma do conhecimento. Segundo D. Henrich, o conhecimento é um ato diferente da reflexão, pois “reflexão pode significar apenas que um saber já disposto foi apanhado propriamente e com isso constituído expressamente”²⁸³. Essa tese reúne os elementos problemáticos em torno da teoria da reflexão, os quais tomam impulso a partir de Kant e são reelaborados por Fichte, segundo Henrich, como resposta a essa teoria.

A teoria da reflexão tal como resulta da autoconsciência quer esclarecer sua origem e, por isto, cai em um círculo, *petitio principii*. O problema todo, segundo o conceito de reflexão articulado por Henrich, é que algo que se põe como reflexionante deve ao mesmo tempo ser o que conhece e o conhecido, o sujeito da reflexão preenchendo a igualdade Eu=Eu. Portanto, através da reflexão surge o Eu: “autoconsciência seria antes precisamente a *consequência* da reflexão”²⁸⁴. Ora, deve-se considerar que se o Eu-sujeito (de conhecimento) for algo diferente do Eu (consciência), então por uma teoria da reflexão, que deve se desdobrar a partir do Eu-sujeito, jamais se chegaria à unidade Eu=Eu da consciência, pois a autoconsciência consistiria precisamente na identidade de seus *relata*

²⁸² D. Henrich, “Fichtes ursprüngliche Einsicht”, p. 193.

²⁸³ D. Henrich, “Fichtes ursprüngliche Einsicht”, p. 193.

²⁸⁴ D. Henrich, “Fichtes ursprüngliche Einsicht”, p. 194.

em uma proposição ($A=A$). Isso ocorreria apenas se o Eu fosse pressuposto como conhecido, o que não concorda com a teoria da reflexão: “se o Eu-sujeito não é Eu, também o Eu conhecido, o Eu-objeto, não pode nunca ser idêntico a ele”²⁸⁵. Na resposta de Fichte, ficaria patente que a teoria da reflexão da autoconsciência pressupõe de forma não explicada um “fenômeno” Eu. Esse fenômeno seria conhecido na reflexão por uma relação voltada a si mesma, mas não seria suficiente que um sujeito qualquer fosse consciente de um objeto qualquer para garantir $Eu=Eu$, pois o sujeito deveria *conhecer* isto: que o seu objeto é idêntico a ele. O conhecimento, na construção kantiana, baseado em princípios sintéticos (dependentes de um terceiro) *a priori*, no caso do Eu deve falhar, pois não haverá terceira instância para garantir um fenômeno que se dá através de uma autorreferência imediata. A reflexão só se refere a si, não a um terceiro – saber de si só poderá haver se souber de antemão, de modo que mais uma vez cai no círculo. Esse círculo, levantado por Henrich diante de Kant, é levado adiante por Fichte:

“As leis sob as quais se deve pensar aquele ato <Thathandlung> pura e simplesmente como fundamento do saber humano, ou – o que dá no mesmo – as regras, segundo as quais aquela reflexão [que faz da forma seu conteúdo, dá conteúdo à forma como forma e apresenta o ato da inteligência, W. Q.] é colocada, ainda não são autorizadas como válidas, mas são pressupostas tacitamente como conhecidas e constituídas. Somente mais adiante elas são deduzidas da proposição fundamental, cujo estabelecimento é apenas certo sob a condição da correção delas. Isto é um círculo; mas um círculo inevitável” (SW I 92).

O círculo deverá levar em conta o fato de que, uma vez nele, deve-se tratar o Eu não como um objeto entre outros, o que levaria às dificuldades apontadas na teoria da reflexão. O Eu-sujeito aparece nela como uma força capaz de atuar sobre si mesma e com isso é ao mesmo tempo dado o sentido da *subjetividade* <Subjektivität> na autoconsciência – literalmente a capacidade de atuar do sujeito – uma espécie de “*atuosidade* <Aktuosität> fática que

²⁸⁵ D. Henrich, “Fichtes ursprüngliche Einsicht”, p. 194.

encontra seu lugar na esfera dos objetos. Quem *a* pensa, pressupõe por isso sempre já um sujeito pensante (a saber, seu próprio), para o qual *ela* é objeto” (grifos meus, W.Q.)²⁸⁶. Deixa-se, com isso, a questão do Eu-sujeito como conhecedor e passa-se a pensar a relação de conhecimento a partir de uma nova perspectiva na qual não se trata mais de tomar um sujeito pressuposto para pôr fim à atividade reflexionante da consciência, que fazia dela objeto para pensá-la e conhecê-la. O sujeito agora é o ponto de partida: “a teoria da reflexão não tem certamente apenas uma pressuposição num ajuste desmedido do pensamento, mas também um fundamento no fenômeno do Eu”²⁸⁷. Na medida em que ele se torna a questão principal, também sabe que só pode se certificar de si mesmo *que* é o sujeito de seu próprio ser consciente – e isso passa a ser descrito como reflexão, visto que, considerando o conceito de reflexão exposto por D. Henrich, no caso do fenômeno Eu, o ser-si-mesmo originário já é pressuposto, podendo ser apenas desdobrado. Ocorre como se o Eu se descolasse do contexto do mundo e pudesse se apreender como subjetividade que sabe de si mesma: “a partir da essência originária do Eu, deve ser compreendida a possibilidade da reflexão. A teoria da reflexão procede de forma inversa e esclarece o Eu como caso de consumação da reflexão”²⁸⁸.

Esse *insight* fichtiano inverte, na concepção de Henrich, a tese kantiana da reflexão como origem da autoconsciência. Essa linha tênue entre uma reflexão que surge como atividade de um Eu-sujeito que volta sobre si mesmo e uma reflexão que pressupõe um Eu-fenômeno e o desdobra – pelo que também está garantido o método da doutrina da ciência, “uma *reflexão* sobre aquilo que se poderia a princípio tomar por ele [o ato, *Tathandlung*]” (SW I 91) – na verdade prepara o terreno para a construção das bases do idealismo. Do ponto de vista da filosofia crítica, o Eu aparece como uma faculdade acima de toda intuição sensível, capaz de se referir à infinitude de representações e conceitos produzidos no próprio Eu, e Kant retira as consequências disso, na medida em que destaca nelas o que é aplicável à intuição e o que tem apenas uso regulador. Já em Fichte, a teoria da autoconsciência passa a ocupar outra posição, pois na medida em que percebe a diferença

²⁸⁶ D. Henrich, “Fichtes ursprüngliche Einsicht”, p. 195.

²⁸⁷ D. Henrich, “Fichtes ursprüngliche Einsicht”, p. 196.

²⁸⁸ D. Henrich, “Fichtes ursprüngliche Einsicht”, p. 196.

abismal entre aquilo que o Eu é e aquilo pelo que ele faz para se apreender (a reflexão), o filósofo precisa contrabalançar a teoria insuficiente da reflexão com uma outra teoria que vá ao fundamento do fenômeno-Eu: “os estágios de desenvolvimento da doutrina da ciência são outras tantas tentativas de chegar, em uma teoria, ao fundamento do fenômeno cuja problemática ele compreendera – apreender sua possibilidade e sua conexão interna”²⁸⁹. Henrich organiza essas tentativas em três etapas de desenvolvimento da ideia fundamental da doutrina da ciência, que passou por diversas formulações: a (auto)posição do Eu na *Doutrina da ciência de 1794*²⁹⁰; a (auto)posição do Eu *como se pondo a si mesmo* no *Ensaio de uma nova exposição da doutrina da ciência*, de 1797²⁹¹ e a metáfora da autoconsciência como uma atividade na qual é introduzido um olho (do Eu) na *Doutrina da ciência* de 1801²⁹².

Essas formulações servem para interpretar a doutrina da ciência na esteira de uma resposta à teoria da reflexão como, nas palavras Henrich, desdobramento de “um saber já disposto” que “foi apanhado propriamente e com isto constituído expressamente”. Ao invés de defender essa leitura, por si só convincente diante de outras tantas leituras superficiais de Fichte, será proveitoso considerá-la em um breve comentário que servirá como espelho desse texto. W. Menninghaus coloca um problema para o argumento de Henrich que nos leva ao limite de passagem para a inversão romântica da proposição fundamental de Fichte. Se a reflexão for pensada a partir de um modelo de autoduplicação não representacional²⁹³, como uma espécie de produção e síntese absoluta, o modelo tradicional operado por Henrich não poderá nunca alcançar o Eu, mas apenas separá-lo de si em sua unidade a princípio inseparável²⁹⁴. O modelo articulado por Henrich traz *in nuce* duas teorias: a tradicional filosofia da autoconsciência e a filosofia do Eu de Fichte, nessa esteira, como reação àquela. Dentro de ambas as semânticas, trata-se de algo *pré*-estabelecido e *re*-flexível, portanto, de um Eu já disposto. Na segunda etapa enumerada por Henrich,

²⁸⁹ D. Henrich, “Fichtes ursprüngliche Einsicht”, p. 197.

²⁹⁰ D. Henrich, “Fichtes ursprüngliche Einsicht”, p. 198ss.

²⁹¹ D. Henrich, “Fichtes ursprüngliche Einsicht”, p. 202ss.

²⁹² D. Henrich, “Fichtes ursprüngliche Einsicht”, p. 206ss.

²⁹³ W. Menninghaus, *Unendliche Verdopplung*, p. 72ss.

²⁹⁴ W. Menninghaus, *Unendliche Verdopplung*, p. 127.

portanto, na segunda versão da *Doutrina da ciência*, Fichte identifica a mencionada “(auto)posição do Eu *como se pondo a si mesmo*” à intuição (SW I 528), e nessa passagem Henrich chamara a atenção, embora evitando o termo intuição, que Fichte articula uma forma de ação na qual o possuir-se <*Sichhaben*> do Eu deve ser produzido junto com um saber de si²⁹⁵ e, para evitar a divisão entre sujeito e objeto, esse saber deve ser fechado em si mesmo, em uma unidade não fendida de um saber sem-sujeito <*subjektlos*> – ou sem-consciência <*bewußtlos*>. Ora, para não haver a divisão, essa autoconsciência deveria ainda ter uma estrutura não-reflexiva (no sentido tradicional de reflexão) que, por definir-se em relação à reflexão, conserva em sua marca linguística a problemática aporética da reflexão que quer superar. Por um lado, esse paradoxo encontraria lugar no seio do problema lógico insolúvel, segundo o qual no fim do processo, onde se tiver alcançado um fundamento do saber, já não se possa mais encontrar as estruturas com as quais se descreve de forma segura o ato do conhecimento – talvez devido ao fato de que a linguagem indo-europeia ainda não tenha os conceitos adequados para um saber originário de si, favorecendo apenas “a auto-interpretação secundária do Eu”²⁹⁶. Por outro lado, é deixada de lado a possibilidade de pensar o paradoxo fichtiano de uma autoconsciência não-reflexiva, porque uma atividade do Eu assim suposta não se deixaria apreender em um conhecimento que se coloca já na duplicação, “que é precisamente para ser evitada como um (suposto) resultado no (suposto) ponto último de unidade”²⁹⁷. Menninghaus apenas acentua aquilo que Henrich destaca aqui e ali, a saber que, segundo esse argumento, Fichte cairia no mesmo círculo que queria superar com sua filosofia contra a reflexão (Henrich), e propõe: “se o modelo de Fichte da não-reflexão se enredou no mesmo círculo que o conceito tradicional de reflexão, não é então promissor ultrapassar o ‘velho’ modelo da reflexão em um ‘novo’, ao invés de levar a um além da reflexão?”²⁹⁸. Sua resposta é positiva²⁹⁹ e aponta para os empreendimentos dos primeiros românticos e mesmo para as formulações tardias da

²⁹⁵ *Apud.* W. Menninghaus, *Unendliche Verdopplung*, p. 127 (Cf. D. Henrich, “Fichtes ursprüngliche Einsicht”, p. 205.)

²⁹⁶ D. Henrich, “Fichtes ursprüngliche Einsicht”, p. 197.

²⁹⁷ W. Menninghaus, *Unendliche Verdopplung*, p. 128.

²⁹⁸ W. Menninghaus, *Unendliche Verdopplung*, p. 129.

²⁹⁹ W. Menninghaus, *Unendliche Verdopplung*, p. 72ss.

Doutrina da ciência, como aquela mencionada por Henrich: “olho é o oposto do espelho. A imagem no espelho é imagem apenas para o que vê. Mas no Eu o espelho vê a si mesmo, ele se tornou olho”³⁰⁰. Essa remissão à *Doutrina da ciência* de 1801 coloca, para Menninghaus, um outro modelo de reflexão que trai a própria exposição de Henrich quando considera, na formulação tardia de Fichte, um conceito de reflexão oposto à teoria do Eu como reflexão. Ou seja, não se trataria, na esteira de Henrich, esse é o argumento, da superação da reflexão, mas de sua *transposição* <Umsetzung>: se Henrich tivesse aceitado, como o faz com a não menos paradoxal fórmula da intuição intelectual em Fichte, um empreendimento diferente de uma reflexão não-reflexiva, segue Menninghaus, “teria certamente topado com aquela subversão positiva do modelo de reflexão que Benjamin, em primeiro lugar, descobriu em Schlegel e Novalis, e que são também contempladas nas considerações de Derrida sobre *réflexion* e *miroir*”³⁰¹.

Com isso, é colocada em toda sua radicalidade a questão sobre os limites de uma teoria da reflexão que precisa se livrar do problema (insolúvel) sobre o conhecimento de seu *medium* na teoria da autoconsciência: o Eu. Diante dessa problemática, não é nem um pouco trivial a transposição da questão para uma teoria da arte, deslocando o medium-da-reflexão para a obra. Benjamin percebeu que Schlegel foi o primeiro a se dar conta de tal possibilidade, de modo que seu conceito de poesia pode ser aqui apresentado precisamente na esteira de uma resposta aos problemas colocados por Fichte para o fundamento da filosofia.

³⁰⁰ D. Henrich, “Fichtes ursprüngliche Einsicht”, p. 226.

³⁰¹ W. Menninghaus, *Unendliche Verdopplung*, p. 130.

3.

O descaminho do fundamento: Friedrich Schlegel.

I

A ocupação com a filosofia de Fichte toma um curso promissor com a mudança de Friedrich Schlegel de Dresden para Iena, no verão de 1796, quando visita seu amigo Friedrich von Hardenberg (Novalis) em Weißenfels, o qual trabalhava intensamente em seu *Fichte-Studien*³⁰². Em 1795, Schlegel estava já convencido da possibilidade de um sistema objetivo das ciências estéticas práticas e teóricas, a partir de sua expectativa quanto ao poder de superação do ceticismo estético pelas formulações da *Crítica do Juízo* de Kant e também quanto à exposição da *Doutrina da Ciência*. Ele já considerava Fichte o descobridor “do fundamento da filosofia crítica” (KSF 1 132) e, ao se estabelecer em Iena, tinha especial interesse em uma aproximação de sua filosofia. Essas exigências sistemáticas provinham das conclusões de seus estudos sobre os antigos que, a essa altura, se encontravam em pleno desenvolvimento: ao lado de diversos pequenos ensaios dedicados à poesia grega e romana, data de 1795-96 a redação de um dos documentos mais importantes da recepção romântica dos gregos: *Sobre o estudo da poesia grega*, o assim chamado *Studium-Aufsatz*.

O contexto no qual Schlegel escreve o *Studium-Aufsatz* é inicialmente mais amplo do que quando formula o conceito de poesia romântica. Ele provém de uma linha de frente setecentista onde estão o helenismo de um Winckelmann, as concepções de filosofia da história de Herder e a teoria estética de Lessing no horizonte das formas artísticas. Até a ocupação mais intensa com Fichte, pode-se mesmo pensar a grecomania schlegeliana como um caminho independente das novas exigências sistemáticas que a filosofia crítica trouxera para a razão, não fossem as dimensões que ela foi assumindo e o papel não desprezível da estética de Schiller na formação do pensamento do jovem Schlegel. Durante sua ocupação

³⁰² E. Behler, *Frühromantik*, Walter de Gruyter: Berlin, NYC, 1992, p. 54-55.

com os gregos, Schlegel explorou, em termos de teoria da arte, uma concepção de *unidade poética*³⁰³ como uma espécie de estrutura da obra independente de condições externas tais como gêneros, regras e normas, na contracorrente de um classicismo unilateral que postulava a imitação do modelo clássico como critério para a arte. Ele circunscreve essa noção a uma lei segundo a qual o múltiplo deve estar necessariamente ligado em uma unidade interna: “para o *uno* tudo deve se dirigir, e a partir desse *uno* se segue necessariamente toda existência, posição e significado” (KA 23, 97)³⁰⁴. No ponto em que tudo se reúne está o todo vivo, o coração da poesia, que permanece na maior parte das vezes profundamente escondido, e na composição desse todo aparece o conceito de arranjo poético <*dichterische Verknüpfung*>, tomado pelos românticos (mas utilizado num sentido moderno) a partir da *Poética* de Aristóteles, onde estabelece a ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις³⁰⁵ como o elemento mais importante da tragédia na imitação das ações. O conceito de arranjo expressa o caráter artístico e artificial da criação poética, sua intencionalidade em oposição ao crescimento orgânico. Para Schlegel, a *Poética* teria já estabelecido, dois milênios antes, o conhecimento da ligação poética e da unidade, que se basearia no intercâmbio <*Verwechslung*> do gênero artístico épico e trágico. A ausência do conceito de uma *unidade poética própria* em Aristóteles, segundo Schlegel, não desautoriza tomá-lo de forma interpretativa a partir da *πραγμάτων σύστασις*, pois isso seria apenas decorrência de “contradições acentuadas e difíceis de sua doutrina da arte” (KA 1, 488)³⁰⁶. Ao lado de arranjo <*Verknüpfung*>, Schlegel lança mão de conceitos como construção <*Gliederbau*>, organização <*Organisation*> e configuração <*Gebilde*>, que fazem a mediação entre a propriedade da escolha e a intencionalidade nos gêneros artísticos para a composição poética³⁰⁷.

³⁰³ E. Behler, *Frühromantik*, p. 91ss.

³⁰⁴ Cit. apud E. Behler, *Frühromantik*, p. 97.

³⁰⁵ Aristóteles. *Poética*, 6, 1450a15-20. Cf P. Ricoeur, *Temps et récit*, I, Paris, Seuil, 1983, p 57: Ricoeur observa que *πραγμάτων σύστασις* deve ser entendida em sentido ativo de organização (*σύστασις*) dos acontecimentos ou fatos (*πραγμάτων*) em um sistema. *Σύστασις* não deve ser traduzido por sistema, mas equiparado ao equivalente *σύνθεσις*, que Aristóteles utiliza em passagem anterior “(...) τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων” (*Poética*, 6, 1450a-5).

³⁰⁶ Cit. apud E. Behler, *Frühromantik*, p. 104.

³⁰⁷ E. Behler, *Frühromantik*, p. 104.

Na poesia constituir-se-ia, via arranjo, a obra de arte perfeita ou a mais perfeita entre todas <vollkommenste>, pois nela estaria satisfeita a tarefa de uma integração da ilimitada multiplicidade e, junto, uma possível unidade alcançada em sua perfeição. A poesia não possui limites porque não é apreendida por nenhuma matéria nem em abrangência nem em força, pois a *linguagem* é o seu *medium*, e ela é um ideal. Na perfeição das composições artísticas há níveis que podem consistir em um “mais ou menos”, sendo que nesse sentido a poesia possui um lugar elevado, o lugar absoluto e supremo desses níveis, dado pela *unidade* que se encontra em qualquer deles, seja na epopeia, na poesia lírica ou no drama trágico. Cabe apenas que cada gênero seja especificado em sua harmonia interna consigo mesmo e segundo leis próprias, pois “cada tipo de arte possui sua própria construção e lei interna”³⁰⁸. Essa concepção de unidade poética por meio da linguagem foi enriquecida pelas discussões que Friedrich levava com o irmão mais velho August Wilhelm Schlegel, que ora se destacava como linguista, tradutor e crítico literário na Alemanha, sendo inclusive o braço direito de Schiller na revista *As horas*, de 1795 até o rompimento em 1797³⁰⁹. Para situar a produção de A. Schlegel na década de 1790, deve-se lembrar que ele está empenhado em estabelecer uma teoria da linguagem que pudesse dar conta da tarefa, por ele mesmo levada a cabo, de tradução dos clássicos da literatura moderna (Dante, Calderon, Cervantes, Shakespeare) para a língua alemã, teoria que encontrava seus fundamentos da rima e na métrica³¹⁰. August mostrara, contra Wieland, Lessing, Herder e Eschenburg o que para ele escapou à compreensão alemã da obra de Shakespeare, e debateu também com os teóricos do drama e do discurso poético que rejeitavam o verso no drama como fundamento da naturalidade. Em seu esforço de tradução de Shakespeare e Dante, A. Schlegel concebe, no estilo vinculado ao verso, a representação do natural no sentido mais elevado, deixando-se com isso produzir o “fenômeno sensível da verdade”. A cristalização de sua concepção se dá no ensaio de 1795, enviado a Schiller para ser publicado n’*As Horas*, intitulado *Cartas sobre poesia, métrica e linguagem*, onde associa à métrica uma série de considerações fisiológicas que têm na medida do tempo o caráter fundador da linguagem. A

³⁰⁸ E. Behler, *Frühromantik*, p. 104.

³⁰⁹ Cf. Introdução do Editor KA 2, pp. X- XVII.

³¹⁰ E. Behler, *Frühromantik*, pp. 71-72.

partir de fenômenos como o batimento cardíaco e a respiração, A. Schlegel deduz o sentido originário da medida do tempo e, nisso precedido por Franz Hermsterhuis (*Sobre o homem e suas relações*, 1792), liga a disposição humana para a medida do tempo à fisiologia e à psicologia, estendendo essa consideração até mesmo ao instinto de conservação: o compasso encontra aplicação na expressão, nos gestos e na dança como forma de evitar a autodestruição do homem, uma vez que as paixões em sua natureza são deveras violentas, devendo, portanto, ser moderadas³¹¹.

Contrariando a teoria da linguagem de August, Friedrich recusaria seus fundamentos no sensível, buscando estabelecer critérios conceituais, sobre o que se expressa a respeito da *Divina Comédia*: “a obra colossal do *Dante* (...) é um novo documento para o caráter artificial da primeira poesia moderna. A ordenação da massa em um sentido próprio, a concatenação <*Gliederbau*> rara e suprema da obra inteira, não devemos nem ao bardo divino, nem ao artista sábio, mas ao conceito gótico de bárbaro”. E mais: “muitas espécies de animais repetem sempre o mesmo barulho, como que para tornar conhecida sua identidade ao mundo – eles rimam” (KSF 1 76). Ele desloca seu interesse para o conceito e com isso, a partir do estudo da poesia grega, para o conceito de *poesia moderna*: “talvez o primeiro tratado fale mais do moderno do que deixa esperar ou parece permitir o título desta coletânea” (KSF 1 62), referindo-se, no prefácio, ao projeto maior, acertado com o editor Salomon Michaelis, *Os gregos e os romanos: Ensaios históricos e críticos sobre a Antigüidade Clássica*³¹². Os elementos para o tratamento do moderno encontrariam lugar no estudo da poesia clássica, por sua vez somente possível mediante a caracterização da poesia moderna: o ensaio sobre a poesia grega é uma “tentativa de aplanar a longa contenda dos amigos unilaterais dos poetas antigos e dos novos, e de restaurar no âmbito do belo a harmonia entre a formação natural e a artificial” (KSF 1 63). A dissolução da *querelle des anciens et des modernes*³¹³ será, para Schlegel e Novalis, a superação do modelo de arte

³¹¹ E. Behler, *Frühromantik*, pp. 68-69

³¹² Cf. Observação do editor, KA 1, 204.

³¹³ Desde o debate conhecido na França como a *querelle des anciens et des modernes*, oriundo especialmente de Charles Perrault (*Le siècle de Louis le Grand*, 1684), diversas são as contribuições que, na Inglaterra (Sir William Temple e William Wotton, bem como Swift) e na Alemanha (Herder e Winckelmann), começam a delinear a diferença essencial entre os antigos e os modernos, muito mais do que contrapô-los em uma relação

clássica.

Ao invés de uma unidade poética, Schlegel constata no *Studium-Aufsatz* que as dificuldades na delimitação do específico da poesia moderna giram em torno de sua falta de unidade, cujo sintoma geral é a ausência de uma satisfação completa do ânimo diante de suas obras. No entanto, haveria nelas um esforço contínuo para dar conta dessa falta, mesmo que o *belo* não seja o princípio dominante, ou mesmo que a teoria pareça “em certo ponto desesperar completamente diante da alternância infinita” (KSF 1 69) das modas vigentes do gosto. Ao considerar a arte moderna sob esse prisma, a beleza nela apresentada dependerá do acaso, pois quase não se pode perceber algo comum que a caracterize, apenas sua ausência de caráter e de leis, sua confusão e, como resultado, um ceticismo teórico: o público exige do artista apenas uma *individualidade interessante* (KSF 1 70). A insatisfação aumenta na medida em que, a cada satisfação parcial que a obra interessante oferece, tornam-se mais violentos os desejos pela satisfação completa, e a esperança pela mesma se afasta cada vez mais. Existe, por um lado, uma massa descaracterizada de obras poéticas e, por outro, a exigência de uma satisfação plena com as mesmas, o que coloca a questão de procurar um fio condutor para compreender a poesia moderna: “qual a tarefa da poesia moderna? Pode ela ser alcançada? Quais são os meios para isso?” (KSF 1 71).

Apesar da anarquia dos elementos presentes na poesia moderna, de um ponto de vista geral a cultura europeia ainda assim é tomada nesse ensaio segundo uma unidade dada na origem comum das línguas, constituições, usos e costumes, ou mesmo algo em comum entre as religiões divergentes. A formação <*Bildung*> dos povos europeus é assim tão concatenada que as partes peculiares da mesma influenciam-se reciprocamente e deixam entrever algo como um *todo*, que Schlegel estende à poesia: “assim como a formação moderna em geral, também a poesia moderna é um todo coerente <*zusammenhängendes Ganzes*>” (KSF 1 72). A influência recíproca das culturas também se manifesta na poesia moderna, o que só pode ser explicado se a tomarmos em uma conexão interna de suas formas, de modo que mesmo nas diferentes poesias nacionais persistiu, segundo Schlegel,

hierárquica. Cf. S. Barnett. “Critical Introduction” (In: Schlegel, F. *On the study of greek poetry*. New York: Suny, 2001), pp.3-5.

uma imitação recíproca: “enquanto a fábula do tempo da cavalaria e as lendas cristãs foram a mitologia da poesia romântica, a semelhança da matéria e do espírito das representações é tão grande que a diferença nacional se perde na igualdade da massa inteira” (KSF 1 72). Além disso, nas épocas mais tardias, teria permanecido algo de comum quando as nações europeias começaram a imitar os antigos. Dessas influências recíprocas, como um todo, e das partes individuais da poesia moderna, Schlegel vê o surgimento de duas poesias independentes: uma poesia, que caracteriza toda poesia moderna, na qual o predomínio é o *característico, individual e interessante*; outra, em que se manifesta o *esforço para o novo, picante e surpreendente*, e que revela o caráter do anseio insatisfeito também característico. Com essas duas “características”, Schlegel consegue encontrar algo de comum aos modernos, mas reconhece que na história da literatura esses elementos não são facilmente visíveis, de modo que por vezes os traços se apagam ou se mostram mais claramente, dependendo da época considerada.

Schlegel procura colocar o problema da investigação da unidade dos modernos de forma mais clara através do conceito de formação ou cultura que subjaz à sua exposição: “formação é o conteúdo próprio de toda vida humana e o objeto verdadeiro da história suprema, que busca no contingente o necessário” (KSF 1 74). Uma vez que em sua existência o homem estaria sempre em relação com o destino, a cultura é também um relato da luta entre a humanidade e o destino, sendo que no homem ele se coloca como parte de sua natureza mista de divindade e animalidade. Essa luta, que é também a luta entre natureza e liberdade, é uma implicação recíproca que caracteriza a formação cultural, de modo que a formação dos modernos pode ser avaliada mediante este paradigma: neles não há nada mais patente do que a luta entre impulso <*Trieb*> e entendimento <*Verstand*>, o primeiro, representando o legislador soberano da cultura, contra o segundo, que aparece inicialmente apenas como intérprete da tendência dada pelo impulso, mas posteriormente conduz e determina sua força cega segundo o arbítrio. Depois que a natureza perdeu sua exclusividade na formação cultural, onde o entendimento também passa a ganhar relevância, os traços da artificialidade começam a aparecer de forma visível: no caso da cultura europeia, “o princípio da formação estética não foi o impulso, mas certos *conceitos*

dirigentes” (KSF 1 75). Mesmo na fantasia romântica, o princípio condutor é dado pelos conceitos do entendimento, e a rima, aqui contra August, é um traço característico dessa artificialidade originária: “a semelhança regular na qualidade física de vários sons pode apenas expressar o particular” (KSF 1 76), de modo que na mão de um grande mestre ela poderá se tornar um elemento importante da poesia característica. A história entre o começo dessa artificialidade e os tempos mais recentes da poesia teve como resultado uma necessária degeneração da formação natural, e nessa perspectiva o moderno aparece permeado pela artificialidade: “a partir desse predomínio do entendimento e dessa artificialidade de nossa formação estética, explicam-se completamente todas as singularidades, mesmo as mais peculiares, da poesia moderna” (KSF 1 77).

Na artificialidade da cultura moderna destaca-se o predomínio do individual, do característico e do filosófico, e suas obras constituem um gênero próprio que busca a apresentação ou representação de conhecimentos, o que é distinto tanto da arte como da ciência. Esse novo gênero, preocupado com um fim filosófico, extrapola o domínio das belas artes: “o caráter específico das belas artes é o jogo livre sem fim determinado” (KSF 1 79). No que tange, por exemplo, à pintura e ao teatro, à arte representativa ou mimética <*darstellende Kunst*>³¹⁴, cujo caráter é a idealidade da representação <*Darstellung*>, o domínio é limitado, pois na representação ideal o artista escolhe e constrói a matéria de acordo com as leis de seu espírito, de modo que seu objeto é indiferente: pode ser o bom, o belo ou o verdadeiro. Mas no âmbito do moderno, as representações ideais têm por objeto apenas o conhecimento, ou seja, um interesse filosófico presente em uma poesia ideal, que Schlegel também chama *didática*. A abrangência do característico é tal que se estende para as formas clássicas, e o interessante filosófico se torna fim último da poesia, vale dizer, de uma *poesia filosófica* e de uma *tragédia filosófica*, cujo representante maior é Hamlet: nele “desenvolvem-se todas as partes individuais necessariamente a partir de um ponto médio comum, e agem de volta em direção a ele” (KSF 1 82). No herói representa-se de forma

³¹⁴ Cf. S. Barnett, S. “Notes” (In: F. Schlegel, *On the study of greek poetry*. New York: Suny, 2001), p. 113, nota 37. Barnett traduz *darstellende Kunst* por *representational art*, e sugere que Schlegel entende arte (τέχνη) representativa alinhada com a arte imitativa ou mimética (μίμησις), no sentido em que esta se distingue da arte produtiva (ποίησις) já em Platão.

perfeita a desarmonia irreparável do ânimo, uma “ilimitada falta de relação entre a força pensante e a atuante” (KSF 1 82). O máximo do desespero representado corresponde à *colossal dissonância* entre a humanidade e seu destino, que caracteriza a formação cultural <*Bildung*>: eis porque Shakespeare aparece aqui como o artista que representa de forma mais acabada o espírito da poesia moderna interessante. Mesmo em seus erros e excentricidades reúnem-se a fantasia romântica, o heroísmo gótico, os traços da sociedade moderna e a mais profunda filosofia poética. No entanto, sua exposição não é objetiva, mas *amaneirada*: “por *maneira* <*Manier*> entendo uma orientação individual do espírito na arte e uma disposição individual da sensibilidade, que se expressam nas representações que devem ser ideais” (KSF 1 84). E com isso também se chega ao interessante como uma tendência da poesia moderna, a partir de sua falta de uma validade universal, do predomínio do *amaneiramento*, do característico e individual: “*interessante* é todo indivíduo original que possui uma quantidade maior de teor <*Gehalt*> intelectual ou energia estética” (KSF 1 84). Não há um interessante supremo, mas apenas como uma disposição momentânea de suscetibilidade <*Empfänglichkeit*>, na qual continua vigorando a mesma carência por uma satisfação completa, o mesmo esforço para um absoluto máximo da arte. É nesse sentido que Shakespeare não pode ser objetivo, pois o objetivo atinge a satisfação plena através do *belo* – o belo como objeto de uma complacência *desinteressada*. No entanto, o *interessante* ganha valor justamente na medida em que se volta para o objetivo que, embora inalcançável, continua sendo o fim máximo da poesia. E com a determinação do interessante, Schlegel afirma ter chegado à resposta de suas questões sobre a poesia moderna: “se a direção e a meta de sua trajetória tornam apreensível o *fim de seus esforços*, então o sentido da grande massa é completamente explicado e nossas questões são respondidas” (KSF 1 85).

Se Shakespeare é o modelo do *poeta interessante*, Goethe aparece na formação cultural como o poeta do belo, do objetivo. O Fausto supera o Hamlet em um aspecto: onde no Hamlet se trata de destino, acontecimento, fraqueza, e sua disposição como resultado de uma situação externa, no Fausto é o ânimo, ação e força, cuja disposição é um caráter próprio. Seria injustiça, pensa Schlegel, considerar Goethe um Shakespeare alemão: se no

inglês o amaneirado e característico é o dominante, no alemão é o objetivo, o belo como seu critério verdadeiro. Goethe se encontra “entre o interessante e o belo, entre o amaneirado e o objetivo” (KSF 1 88). Ele inaugura um novo patamar na formação estética, em que o objetivo é possível e a esperança no belo não é mero devaneio da razão. O objetivo nasce a partir da crise do interessante e se torna dominante justamente onde a formação estética encontra o ponto decisivo e não se deixa mais sucumbir, a não ser por uma força externa: “eu tenho em mente a grande revolução moral através da qual a liberdade recebe finalmente, em sua luta com o destino [na formação], uma decisiva primazia sobre a natureza” (KSF 1 89). Na formação cultural moderna o princípio dominante é a auto-atividade <Selbsttätigkeit>, tornando-se com isso uma formação artificial que não pode mais, como a natural, recair em si mesma. Ela deve voltar-se para um aperfeiçoamento contínuo da humanidade, e só o pode fazer através dos seus *conceitos dirigentes*. A arte passa a ser uma atividade do ânimo humano, a natureza apenas constando de suas afecções como conhecimento, sendo que a contrapartida do ânimo é a de exercer um efeito <wirken> na natureza como obra de arte <Kunstwerk>. O momento dessa virada para a auto-atividade é o de uma revolução estética, onde o predomínio do interessante e amaneirado deve dar lugar a uma formação cultural como “desdobramento progressivo de uma habilidade” ou uma “absoluta legislação” que tenha por obra a *objetividade* (KSF 1 93). Além de um caráter programático, no estado da questão do *Studium-Aufsatz* o desenvolvimento progressivo da poesia moderna possui também uma função hermenêutica, na medida em que, como uma *ideia* da arte, pode dar a cada obra de sua produção cultural a auto-compreensão adequada. Por outro lado, com um conceito de poesia moderna em constante desdobramento, não ocorre somente uma inversão do *ideal* da arte como imitação dos antigos, mas também um aprofundamento da consciência do moderno como um projeto de perfectibilidade do gênero humano, dominante no esquema de compreensão da arte do Iluminismo setecentista.

Esse passo seria dado, sobretudo, pela influência de Schiller, que impulsionou os desenvolvimentos de Schlegel através da tese da superioridade de uma arte do infinito em relação a uma arte da limitação. No prefácio ao *Studium-Aufsatz*, escrito dois anos após sua redação, Schlegel reconheceria a importância do “tratado de Schiller sobre os poetas sentimentais”, o qual, diz, “tivesse lido antes de este escrito [*Studium-Aufsatz*, W.Q.] ter sido entregue à impressão, especialmente a parte sobre a *origem* e a artificialidade originária da *poesia moderna* teria ficado consideravelmente menos imperfeita” (KSF 1 64). Schlegel ocupou-se de seu *Studium-Aufsatz* praticamente ao mesmo tempo em que Schiller escreve *Sobre poesia ingênua e sentimental*, publicado em 1796. O escrito provém de um contexto de preocupações voltadas à própria produção estética de Schiller e sua relação com Goethe, iniciada em 1794. Também para Schiller, Goethe representava o ideal de objetividade, comparável à poesia ingênua dos gregos, ao passo que Schiller se vê ao lado do princípio subjetivo de aproximação infinita de um ideal. Suas reflexões sobre a poesia moderna partem de uma perspectiva moral, tentando compreender a beleza como exteriorização da liberdade do homem, cujo exemplo de bela exposição continua sendo dado pela natureza³¹⁵. Para empreender uma justificação dos modernos diante dos antigos, ele parte de uma perspectiva histórica bastante ampla, onde pode caracterizar a passagem do ingênuo ao sentimental dentro do colapso da cultura antiga, em que a harmonia entre cultura e natureza já não encontra correspondência na realidade. A relação existente entre os antigos e modernos passa a ser a de um anseio pela harmonia, na verdade uma *disposição sentimental*. Enquanto para os antigos a mitologia e a deificação da natureza nada mais são que a manifestação plena do humano em sua harmonia com o natural, para os modernos a ciência, já a partir de Descartes e Bacon, estabelece os critérios racionais de leitura da natureza, compreendida agora como fenômeno sob leis, cujo fundamento regulador é circunscrito ao domínio teórico, liberando o prático para a esfera da ação humana. Essa cisão fundamental está por trás da compreensão da época moderna, cujo interesse pelo

³¹⁵ WB 8 (*Kallias, oder über die Schönheit*), p. 288: “visto que se denomina *livre* uma vontade que pode se determinar segundo a mera forma, então aquela forma no mundo dos sentidos, a qual aparece determinada somente por si mesma, é uma *apresentação da liberdade*, pois apresentada é uma idéia que está de tal forma ligada com uma intuição, que ambas compartilham *uma* regra de conhecimento”.

natural, de ordem prática, se justifica pela imperfeição da moralidade em nós, ao passo que a natureza se apresenta como modelo de perfeição ao mesmo tempo livre e necessário. O homem moderno pode apenas anelar por esse modelo, sem esperar que ele seja alcançado completamente no estágio em que se encontra.

Essa discrepância se dá na natureza humana: “*nós*, em desacordo conosco” (WB 8 727), diz Schiller, podemos apenas distinguir entre as maneiras de sentir de nossa época, pois se trata no conceito de sentimental não propriamente dos gregos, mas do sentimento que temos por eles: “assim como pouco a pouco a natureza começou a desaparecer da vida humana como *experiência* e como o *sujeito* (agente e receptor), nós a vemos ascender no mundo poético como *Ideia* e como *objeto*” (WB 8, 727). O sentimento é o de um interesse ideal em uma realidade perdida, um interesse prático, na medida em que circunscreve a ideal harmonia entre liberdade e natureza. O poeta ingênuo é testemunha dessa harmonia, ao passo que o sentimental é vingador da natureza (WB 8, 728), que nos fornece um exemplo do que não é factível no mundo moral. Homero não sente o interesse pelo natural que temos ao lê-lo, sua epopeia é antes um testemunho desse natural, encontra-se no mesmo nível, ao passo que nos autores modernos como Shakespeare, a obra é interrompida pelo narrador para “gracejar no mais elevado *pathos*, perturbar as aparições pungentes no *Hamlet*, no rei *Lear*, no *Macbeth* etc., através de um bufão (...)” (WB 8, 729). Essa quebra corresponde à *παρέκβασις* da comédia, que em certa medida é um testemunho do declínio da cultura antiga. Schlegel mesmo já apontara para subordinação do belo objetivo, na arte poética da *Escola Alexandrina*, à erudição, artificialidade (KSF 1 7) - o estilo e a época que também perpassarão Ovídio, Propércio e Virgílio. E é justamente na disparidade que os modernos apresentam o *Ideal*, pois o espírito poético, ainda assim, se alimenta da natureza. Schiller dá o passo decisivo ao operar a inflexão para o moderno através de um imperativo à poesia que determinará fortemente a estética romântica: *dar à humanidade sua mais completa expressão possível* (WB 8, 734). Disso resulta, segundo Schiller, que se considerarmos ambos os conceitos de poesia ingênua e sentimental, essa expressão da humanidade terá dois princípios distintos, de acordo com os limites de cada poesia:

“No estado de simplicidade natural, onde o homem ainda age, simultaneamente com todas as suas forças, como unidade harmônica, onde certamente o todo de sua natureza se expressa completamente na realidade, *o que deve constituir o poeta* é mais completa possível *imitação do real* – ao contrário, no estado de cultura, onde aquele agir harmônico de toda natureza é uma mera Idéia, *o que deve constituir o poeta* é a elevação da realidade ao Ideal ou, o que dá no mesmo, *a apresentação do Ideal*”(WB 8, 734).

Com essas duas perspectivas algo se ganha no terreno da compreensão da arte, e o estudo do antigo e do moderno deverá se pautar por tais princípios distintos. No entanto, em parte para justificar a sua própria poética, Schiller vê no sentimental algo de superior em relação ao ingênuo, a saber, em sua tarefa: “a meta para a qual o homem *se empenha* através da cultura é infinitamente preferível àquela que *alcança* pela natureza” (WB 8, 735). Isso é explicado em termos de uma arte da limitação, a dos antigos, e de uma arte do infinito, a dos modernos. Ao passo que nas artes plásticas o que define a perfeição é o contorno, portanto limitado, no que os antigos são não somente incomparáveis mas, como dissera Winckelmann, inimitáveis, na poesia a perfeição poderá ser alcançada pelo ilimitado, no que consiste a superioridade dos modernos. A poesia é uma obra para a imaginação, de modo que o poeta sentimental é valorizado por Schiller como aquele que pode apreender seu objeto por meio da reflexão: o poeta sentimental “*reflete* sobre a impressão que os objetos causam nele e apenas naquela reflexão está fundada a comoção na qual ele mesmo é transposto e nos transpõe” (WB 8, 739). Na reflexão ele relaciona o objeto a uma Ideia pela qual ele ganha força poética, uma força que se coloca na tensão entre dois mundos, o da realidade como limite, a criação poética após sua consecução, e o da idealidade como infinito, para onde a criação aponta. Esse “meio do caminho” determinará a maneira de sentir do poeta sentimental, sendo que se ele tiver pendor para a realidade, será um *satírico* (a realidade como objeto de aversão), se para o Ideal, *elegíaco* (Ideal como objeto de propensão). Seguindo esse esquema, Schiller estabelece toda uma teoria dos gêneros subordinados à poesia sentimental, circunscrevendo grande parte da produção literária moderna, da sátira ao idílio (WB 8, 740ss), passando pela tragédia e pela comédia. O conceito de poesia sentimental, entre o limite e o ilimitado, exige um poeta que “suprima

em si tudo que recorde um mundo artificial e que ele saiba em si reproduzir a natureza em sua simplicidade originária” (WB 8, 764), ou seja, dar uma bela aparência ao apresentado de tal forma que até o vulgar tenha seu valor como grande, belo e sublime.

III

A leitura de ambos os ensaios permite visualizar os pontos de contato historicamente obnubilados pela famosa ruptura com Schiller um ano após Friedrich chegar em Iena. Essa teoria da poesia moderna, esboçada a partir de ambos os esforços, ganha contorno maior quando Schlegel, já ocupado com a filosofia de Fichte, começa a desenvolver o projeto da revista *Athenäum* e a concepção do *fragmento* como forma de apresentação ideal da filosofia. No final do *Studium-Aufsatz*, ele tinha estabelecido um esquema histórico da teoria estética, entendida como aproximação do antigo, segundo o qual três períodos distintos são descritos a partir do colapso da cultura antiga: 1. o predomínio da poesia de caráter nacional com poucos traços de conceitos estéticos; 2. o predomínio do modelo antigo a ser imitado em um meio em que a força subjetiva ainda impede a consecução desse intuito; 3. o período da teoria objetiva, imitação objetiva, arte e gosto objetivos (KSF 1 131). O período em que se encontraria a poesia moderna contemporânea de Schlegel é o da crise gerada pelo contraste entre a imitação do antigo como regra e a força subjetiva como atrito, de modo que essa crise é circunscrita à passagem do segundo ao terceiro período. Schlegel já reconhece aqui e ali “*princípios inconfundíveis da arte objetiva e do gosto objetivo*” (KFS 1 131), de modo que a época estaria já suficientemente madura para uma revolução da formação estética, devendo esperar do futuro apenas o momento de decisão sobre a objetividade, pois a teoria estética, ao menos, já teria alcançado o ponto de um resultado objetivo. A crise da passagem para objetivo gerou um ceticismo estético que foi, na apreciação de Schlegel, “a preparação e a ocasião da *Crítica da faculdade de julgar estética* (começo do terceiro período)”, mas

“a operação ainda está longe de terminar. Os próprios estetas, que partiram em comum acordo dos resultados da filosofia crítica, não concordam entre si nem em

relação aos princípios nem ao método; e a própria filosofia crítica ainda não encerrou completamente sua luta insistente contra o ceticismo. Ainda há muito para fazer no campo prático, segundo a observação de um grande pensador [Nota: Ver Fichte, Lições sobre a destinação do sábio]. Mas desde que foi descoberto por *Fichte* o fundamento da filosofia crítica, há um princípio mais seguro para retificar, completar e realizar o esboço kantiano da filosofia prática; e sobre a possibilidade de um *sistema objetivo das ciências estéticas práticas e teóricas* já não há mais qualquer dúvida fundada” (KFS 1 131).

É de dentro dos desdobramentos daquelas constelações que levaram a um idealismo alemão que Schlegel vê, portanto, a tarefa de conduzir não só o projeto de uma teoria estética mas também o de uma nova filosofia, uma nova arte, uma nova mitologia³¹⁶. Esse desiderato se encontra na base da revista *Athenäum*. O contraste entre a poesia objetiva e poesia interessante do *Studium-Aufsatz* já contém *in nuce* o mesmo contraste entre a poesia clássica e a poesia romântica³¹⁷. A diferença fundamental operada entre o impulso e entendimento, quando considerada na perspectiva do sentimental schilleriano, repousa precisamente no fato – seguindo o esquema da filosofia da história de Herder – de que aquela poesia natural, antiga, que estaria em harmonia com a natureza, como tudo que é *cíclico*, deveria atingir seu ápice e perecer – ao passo que a poesia artificial, uma vez que o entendimento erra mas pode ser corrigido, se encontra num aperfeiçoamento *progressivo*. Essa perspectiva foi aos poucos se tornando clara não só pela influência de Schiller, mas sobretudo pela leitura incansável dos modernos, tanto dos seus contemporâneos, como Goethe, Jacobi e Georg Forster, quanto dos antigos *românticos*, como Dante, Ariosto, Cervantes e Shakespeare.

No terreno prático, Schlegel já começara também a articular o movimento estético que daria conta de debater os temas com os quais vinha se ocupando. Tendo contribuído na revista *Deutschland* e no *Lyceum der schönen Künste*, editados por Johann Friedrich Reichardt³¹⁸, no final de 1797, já em Berlim, resolveu se desligar dos periódicos, porque se

³¹⁶ *Gespräch über die Poesie*. KFS 2, p. 201.

³¹⁷ Cf. Nota do editor. In: *KA* 2, p. XLIX.

³¹⁸ Sobre os respectivos órgãos, é importante lembrar que Reichardt mantinha uma animosidade de tom

limitavam a temas estritos, e ele queria, junto com o irmão, fundar o próprio jornal onde também escreveriam e não se limitariam a uma forma ou conteúdo determinados. August já tinha perdido prestígio nas *Horas* e a *Allgemeine Literaturzeitung*, o órgão mais importante da época, passara a ignorá-lo ou então a publicar seus trabalhos no anonimato (KA 2, XLII). A ocasião, portanto, era para a nova revista, cujos dois primeiros cadernos foram publicados em maio e junho de 1798. O *Athenäum* fora concebido para se tornar, segundo a intenção de Friedrich, o porta-voz do primeiro romantismo³¹⁹. Ao lado de ensaios, resenhas, diálogos e cartas, os 451 *fragmentos* do *Athenäum* constituem o documento formal mais importante da concepção de arte dos primeiros românticos, articulada sobretudo por Schlegel. A forma já fora desenvolvida por ocasião do *Lyceum* de Reichardt, no qual figuram 127 assim chamados fragmentos críticos. A tradução alemã das máximas de Chamfort (*Pensées, maximes, anedoctes, dialogues*), em 1797, resenhadas por August, deu impulso aos fragmentos do *Lyceum*, escritos sob o modelo francês de concisão e acabamento. A forma do fragmento, entre o *Lyceum* e *Athenäum*, carrega em si o desenvolvimento daquelas questões deixadas pelo estudo da poesia grega, que agora culminariam numa concepção de poesia romântica. Os elementos dessa nova conformação talvez se deixem expor em torno das inovações envolvidas na forma do fragmento: o *Witz*, o *Blitz*, a ironia e, enfim, o próprio conceito de *romântico*.

“Um fragmento deve ser como uma pequena obra de arte, completamente separado do mundo circundante e acabado em si mesmo como um porco-espinho” (KA 2, 197), diz o fragmento 206 do *Athenäum*. Sua forma começa a se desenvolver a partir do chiste <*Witz*> como uma espécie de achado do pensamento que chegou a um ponto em que possui totalidade³²⁰. O sentido pretendido por Schlegel no *Witz* aproximava-se de “perspicácia” (do aristotélico *ἀρχινοια*), de uma “capacidade de descobrir semelhanças e combinar ideias” ou, segundo Hume, para o *wit*, “the quick discernment of similitude in things not otherwise

republicano com as *Horas* de Schiller, e que precisamente a participação de Schlegel na *Deutschland* fora o começo da relação conturbada com Schiller. Cf. Behler, *Frühromantik*, p. 94ss. O *Lyceum der schönen Künste* foi fundado em 1797 por Reichardt para substituir a *Deutschland*, em função de problemas com a censura de então. Cf. Introdução do editor. In: KA 2, p. XXVIII.

³¹⁹ E. Behler, *Frühromantik*, p. 240.

³²⁰ *Lyceum* 109, KA 2, p. 160.

much alike”, que acabou se tornando, através de Christian Wolff, sinônimo de entendimento³²¹. Schlegel, no entanto, reivindicaria um sentido mais abrangente, pois o entendimento conserva, na medida em que procede através de uma causalidade de raciocínios, um aspecto mecânico, e o chiste, uma vez que se baseia em uma síntese instantânea, “é espírito químico”³²². O achado chistoso é nesse sentido um conhecimento imediato da verdade, que só depois poderá ser demonstrado: “não é somente a forma peculiar do espírito intuitivo, mas (...) aquilo que transforma em forma científica, pela combinação, a plenitude encontrada através da divinação” (KA 12, 404). A verdade é portanto produto de uma arte *divinatória* do chiste, que por isso é uma “faculdade profética”, que os romanos “denominavam nariz”³²³, como senso de direção³²⁴. O conhecimento dependeria, segundo Schlegel, de achados chistosos, na verdade mais difíceis de serem encontrados do que demonstrados, dado seu caráter instantâneo. Essa espécie de conhecimento peculiar, como que iluminada por um raio <Blitz> no meio da escuridão, deve ser apresentada em sua particularidade e na forma adequada para isso: “chiste é espírito social incondicionado ou genialidade fragmentária”³²⁵. No fragmento, o chiste deixa de ter apenas matéria nos seus achados para assumir uma forma que lhe confere um “ponto” em que “o achado particular pode obter um tipo de totalidade”, sobre o qual se encontra também “a direção mais penetrante” da prosa³²⁶. O “gênero” do fragmento, sobre cuja novidade Schlegel trabalhara conscientemente no *Lyceum* e *Athenäum*, aparece como equilíbrio entre forma e conteúdo do chiste e, diferentemente do aforismo, também fechado em si mesmo, essa totalidade pretendida permanece “aberta para todos os lados segundo a matéria”³²⁷. Também em oposição ao aforismo, o fragmento aparece como uma resposta aos problemas envolvidos nas pretensões sistemáticas da filosofia, abaladas no pelo empirismo do início do XVIII, mas retomadas por Kant e Fichte sobre uma nova base. Schlegel

³²¹ Cf. Introdução do editor. In: KA 2, p. XXXVII.

³²² Athenäum 366, KA 2, p. 232.

³²³ Lyceum 126, KA 2, p. 163.

³²⁴ Cf. M. Suzuki, *O gênio romântico. Crítica e História da Filosofia em F. Schlegel*. São Paulo, Iluminuras, 1998, pp.170ss.

³²⁵ Lyceum 9, KA 2, p. 148.

³²⁶ Lyceum 109, KA 2, p. 160.

³²⁷ Cf. Introdução do editor. In: KA 2, XXXIX.

procurou com o fragmento manter a tendência sistemática da filosofia de modo a preservar o todo, na medida em que os sistemas do pensamento correm o grande risco de abalar a verdade com sua reivindicada completude, que é inalcançável: “é igualmente mortal para o espírito possuir um sistema e não possuir nenhum. Deverá antes se decidir por unificar ambas as coisas”³²⁸. O fragmento, e também a conversa (o *sinfilosofar*), permitiriam circunscrever um tema por todos os lados, abandoná-lo, retomá-lo e mesmo contradizê-lo, sem perder, por um lado, o detalhe em nome de um todo sistemático, por outro, a totalidade em um mergulho no particular. Reunidos, eles constituiriam um paradoxal *sistema de fragmentos*, e caso consideremos assim os conjuntos do *Lyceum* e *Athenäum*, posteriormente também *Ideias* (1800), os temas ali tratados se deixam organizar “mais ou menos” em torno do conceito de poesia romântica.

Um elemento sumamente importante se acrescenta à constituição dos fragmentos, permitindo compreender a passagem do Schlegel helenista para o romântico: “meu ensaio sobre o estudo da poesia grega é um hino amaneirado em prosa ao objetivo na poesia. O pior nele parece-me a total falta da indispensável ironia; e o melhor, a pressuposição firme de que a poesia teria valor infinito; como se isso fosse uma coisa já constituída”³²⁹. E reclama que ainda não se escreveu nada de hábil “contra os antigos, especialmente contra sua poesia”³³⁰. A ironia romântica, schlegeliana, se deixa apresentar através dos três conjuntos de fragmentos em vários “achados”, e ganha um novo significado a partir do romantismo, para além da tradicional figura retórica com a qual se faz a mediação do contrário daquilo que é dito: “a filosofia é a verdadeira pátria da ironia, que se poderia definir de beleza lógica: pois onde quer que se filosofe, seja nos diálogos orais ou escritos, e não apenas de forma totalmente sistemática, deve-se realizar e mesmo exigir ironia”³³¹. A forma retórica da ironia, especialmente em sua tradição romana de Cícero e Quintiliano, é colocada aqui em segundo plano, sendo a ela preferida a ironia socrática em sua conexão

³²⁸ Athenäum 53, KA 2, p. 173.

³²⁹ Lyceum 7, KA 2, p. 147-148.

³³⁰ Lyceum 11, KA 2, p. 148.

³³¹ Lyceum 42, KA 2, p. 152.

com a filosofia³³². Ao invés da retórica, é a “poesia que pode se erguer até o nível da filosofia” pela ironia, e há tanto entre os antigos como entre os modernos, diz Schlegel, obras poéticas “que respiram o sopro divino da ironia”, ao mesmo em tempo que nelas vive uma “bufonaria transcendental”: no seu interior, “a disposição que tudo perscruta ergue-se infinitamente acima de todo condicionado, também sobre a própria arte, virtude ou genialidade: por fora, na realização, a maneira mímica de um bom e comum bufão italiano”³³³. A ironia socrática carrega precisamente tanto o chistoso como o sério, pois nela está implicada uma união entre o espírito científico e o artístico, a qual desencadeia o sentimento do conflito entre o condicionado e o incondicionado, ao mesmo tempo em que uma necessária e impossível comunicação desse sentimento: na ironia socrática “vai-se além de si mesmo”³³⁴. A ironia também é a “constante alternância de auto-criação e autonegação”³³⁵ que, na relação ingênuo-sentimental, caracteriza o estágio em que o *naïv* deixa de ser ou parecer natural, clássico e individual. O movimento de alternância da ironia caracteriza também a “reflexão poética”, que potencializa a poesia romântica em seu movimento progressivo de espelhamento do mundo, livre e flutuante entre o interesse real e ideal, “capaz da suprema e universal formação”³³⁶. Segundo o mesmo princípio de alternância da ironia, a poesia romântica é definida mais adiante como “poesia transcendental”³³⁷, utilizando-se da terminologia kantiana. A ironia, portanto, está no centro do pensamento romântico de F. Schlegel, e representa todas aquelas oposições que o perpassam, seja entre clássico e romântico, antigo e moderno ou poesia e filosofia. Essa ambivalência elevada ao gênero literário e filosófico é a de uma teoria da arte e de uma filosofia em constante devir, cuja forma de apresentação, a escritura do fragmento, é um meio de cristalizar esse estágio de “vir a ser”³³⁸ que é *poesia romântica*. Portanto, eis-nos diante do achado chistoso que se torna fragmento e que, ao mesmo tempo, se eleva, pela

³³² E. Behler, *Frühromantik*, p. 249.

³³³ Lyceum 42, *KA 2*, p. 152.

³³⁴ Lyceum 108, *KA 2*, p. 160.

³³⁵ Athenäum 51, *KA 2*, p. 172.

³³⁶ Athenäum 116, *KA 2*, p. 183.

³³⁷ Athenäum 238, *KA 2*, p. 204.

³³⁸ Athenäum 116, *KA 2*, p. 183.

ironia, a gênero: o romântico.

Bem considerada, a questão do gênero romântico na verdade se revela como superação tanto dos gêneros como da separação da criação poética “vindoura” entre os mesmos, p. ex., no fragmento 116 do *Athenäum*. No entanto, para falar de poesia romântica, “algo como” gênero se deixa esboçar a partir da constituição do que ficou conhecido como *romantismo* a partir dos jovens de Iena. Schlegel precisava cunhar um termo para a poesia moderna e o fez a partir dos diversos significados que o termo “romântico” assumiu até o século XVIII³³⁹: *romântico* relacionava-se às línguas oriundas do latim e às obras escritas nessas línguas, sem distinção do termo próprio *românico*; *romance* é, no antigo espanhol, considerado língua vulgar e foi associado mais tarde, para fins cronológicos até mesmo por Schlegel, à literatura mais antiga em línguas românicas: Ariosto, Cervantes, Boccaccio, Dante, Petrarca etc.; também, devido ao fato de que essas obras não obedeciam à métrica clássica, passou-se a denominar “formas românticas” àquelas que não seguiam os critérios classicistas; por romântico entendia-se o que era descrito nessas obras, *Romanen*, *Romanzen*, mas não ocorria na realidade: o inacreditável, inverídico, irreal, fantástico, exótico, maravilhoso. Nos *romances* de cavalaria medievais, ao lado do fantástico e do maravilhoso, o amor aparece como elemento das narrativas, de modo que, tanto no século XVIII como atualmente, o sentido de “história de amor” também foi incorporado. Todos esses sentidos foram articulados no conceito intencionado por Schlegel, de modo que ele fizera uma espécie de restituição de seu sentido originário etimológico³⁴⁰. A aproximação definitiva entre o uso linguístico de romântico e o conceito de poesia moderna almejado para substituir o *interessante* do *Studium-Aufsatz* se dá, entretanto, mediante a ligeira mudança semântica do adjetivo *romântico* para designar o próprio do gênero literário *Romance*, e sua distinção em relação, p. ex., a dramático (Drama), épico (Epopéia), lírico (Lírica): “1. Tragédia entre os gregos; 2. Sátira entre os romanos; 3. Romance entre os modernos” (KA 2, LVI). Poesia romântica, portanto, aparece como *poesia de romance*, naturalmente não só narrativas em prosa, uma vez que até o XVIII ainda constava o sentido

³³⁹ Para o que segue, cf. Introdução do editor, KA 2, p. LIIIss.

³⁴⁰ Cf. Introdução do editor, KA 2, p. LV.

de romance como obra escrita em língua vulgar, i. é, “as peças românticas” ou “romances à maneira de Shakespeare”; mas também prosa, romance em prosa, como o *Wilhelm Meister* de Goethe, romances de Diderot e de Jean Paul etc. A ocupação tanto com os contemporâneos quanto com os antigos “românticos” permite também a Schlegel postular uma *formação progressiva* do gênero, na medida em que se leia o romance moderno como uma retomada da tradição de Dante, Cervantes e Shakespeare ou, diríamos, um desenvolvimento da forma. Ao lado de uma classificação em gêneros, daquelas características mais ou menos predominantes que podemos ver esboçadas tanto no *Studium-Aufsatz* como no tratado sobre *Poesia sentimental* de Schiller, surge, em continuidade com os desenvolvimentos do conceito de poesia moderna, a necessidade de postular um *romance ideal*, que deve unificar todos esses gêneros e subgêneros do romance moderno: uma *poesia universal*, que corresponde precisamente a uma arte em devir, de cujo ideal estamos sempre em aproximação infinita. Nisso consiste o famoso fragmento 116 *Athenäum*: “a poesia romântica é uma poesia universal progressiva (...)” (KA 2, p. 182).

IV

A questão *progressiva* do gênero pode ser considerada na perspectiva poetológica como uma das realizações mais importantes de Schlegel no campo da teoria: uma resposta à teoria da reflexão como, segundo Werner Hamacher, *transposição* da *proposição fundamental* de Fichte³⁴¹. Como transposição <Umsetzung>, a teoria estética de Schlegel teria realizado uma metamorfose da proposição <Grundsatz> de Fichte, ou seja, se para este se tratava de encontrar um ato ou posição <Seztung> originária, para aquele não se cuida da busca pela explicação fundamental desse ato, mas de um desdobramento de elementos estéticos latentes no método da filosofia. O problema da filosofia da consciência a respeito da explicação do “fenômeno Eu”, a partir do qual se pudesse pensar um desdobramento reflexivo, ganha com a *proposição do gênero*, em Schlegel, uma interpretação inovadora, cuja realização é também objeto da *Dissertação* de Benjamin.

³⁴¹ W. Hamacher, “Der Satz der Gattung: Friedrich Schlegels poetologische Umsetzung von Fichtes unbedingtem Grundsatz”, in: *MLN* 95, 1980, 1155-1180.

Com a conformação de uma poesia romântica em devir é ao mesmo tempo colocada em questão, no plano teórico, a “auto-certificação reflexiva”, que se manifesta na tensão entre a exigência de acabamento e sua impossibilidade, como resulta do conceito de poesia progressiva: ela deve não apenas

“reunir os gêneros separados da poesia e pôr a filosofia e a retórica em contato. Ela também quer e deve ora mesclar, ora unir, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia de arte e poesia de natureza, tornar a poesia viva e sociável e a vida e a sociedade poéticas, poetizar o chiste e preencher as formas da arte com todo tipo de matéria sólida para formação, animar pelas oscilações do humor”. (Athenäum 116, *KA 2*, p. 182).

A poesia romântica deve reunir os pares isolados (porém em relação recíproca) da vida e da linguagem, em suma, da filosofia. Por trás dessa tarefa está um imperativo: “cada gênero deve retornar sobre si mesmo, ultrapassar-se a si mesmo de forma reflexiva e precisamente nisso encontrar-se com seu outro”³⁴². Os pares teoria e criação poética, crítica e produção artística, devem se completar reciprocamente no processo da história, e precisamente isso é o que significa o processo do gênero: uma permanente transcendência histórica dos opostos um no outro. Nessa perspectiva progressiva, o ponto de união, sempre adiável, se encontraria quando não mais houvesse o processo reflexivo ou, com as palavras de Benjamin, quando a “reflexão absoluta abrange o máximo da realidade no sentido” a ponto de se tornar “pensamento sem forma, que se dirige ao absoluto” (I 31), vale dizer: quando crítica fosse ela mesma poesia e a poesia fosse a prosa do pensamento, em que os desideratos da poesia universal progressiva fossem contemplados. Sobre isso, diz um fragmento póstumo, “nada ainda é dito <*Nichts ist noch gesagt*>”³⁴³, porque é falado sobre “algo” ainda numa linguagem conceitual que não lhe é própria, na lógica da *posição* ou *oposição*, a qual mesmo Fichte teria diagnosticado como uma “auto-interpretação secundária do Eu”. A impossibilidade de completude que repousa no devir da poesia

³⁴² W. Hamacher, “Der Satz der Gattung”, p. 1158.

³⁴³ Fragmento 180 do *Literary Notebook 1797-1801*, ed. H. Eichner, Londres, 1957, cit. apud. W. Hamacher, “Der Satz der Gattung”, p. 1155.

romântica é a mesma da definição completa do gênero, de modo que só há um gênero na medida em que não há um gênero, ou seja, há um gênero *a caminho*³⁴⁴. Esse paradoxo consiste na medialidade inseparável de uma linguagem com a qual se queira expressar o novo; ou, antes, o novo é ao mesmo tempo a linguagem mesma, visto que a linguagem provisória não pode, como instrumento de *mediação*, expressar algo inaudito na forma de um objeto de conhecimento. Para dizer o “não dito”, a linguagem teria de se livrar de seus atributos de meio para converter-se em *medium*. E tal ambivalência do novo é potenciada pela tarefa de uma poesia progressiva, de modo que não é de surpreender que Schlegel tenha encontrado no modelo fichtiano da reflexão o impulso inicial para “dizer” sobre o novo gênero.

O “novo dizer” sobre a poesia é o discurso de uma poesia transcendental, uma *poesia da poesia* que, em “analogia à linguagem técnica <*Kunstprache*> filosófica”, devesse como a filosofia crítica apresentar também “o produtor com o produto”, o expoente com o exposto, ou seja, unir os “materiais transcendentais e exercícios preliminares para uma teoria poética da faculdade de criação juntamente com a reflexão artística e o belo auto-espelhamento”³⁴⁵. Uma filosofia da poesia, seguindo o lugar comum do esquema histórico schlegeliano, precisaria mostrar a separação inicial do belo, do verdadeiro e do ético, numa “poética pura” que, “para aquilo que ela pode apreender em geral, segue-se já da proposição $Eu=Eu$ ”³⁴⁶. No meio haveria uma teoria dos gêneros modernos separados, e no final fecharia com uma filosofia do romance. Na medida em que a poesia romântica se encontra constantemente na passagem do segundo para o terceiro momento, ela poderá ser lida em consonância com aquela segunda versão da doutrina da ciência, a da “(auto)posição do Eu *como* pondo-se a si mesmo”, da seguinte forma: “o gênero se põe, na medida em que ele se *põe*, um limite, e se põe, *como* se pondo, além desse limite”³⁴⁷. A (auto)posição do gênero contempla os dois momentos da atividade do Eu: primeiro se põe e descreve uma perfeição que ainda não tem e, também por sua

³⁴⁴ W. Hamacher, “Der Satz der Gattung”, p. 1159.

³⁴⁵ Athenäum 238, KA 2, p. 204.

³⁴⁶ Athenäum 252, KA 2, p. 207.

³⁴⁷ W. Hamacher, “Der Satz der Gattung”, p. 1160.

atividade *ponente*, se põe junto com essa perfeição para além, para fora de si, o que o torna sempre um “mais ou menos”, nunca ele mesmo. Somente naquela atividade fundamental, da qual segue todo o teórico, o prático e o estético, da “auto-posição absoluta do Eu” como a ação fundamental do espírito, pode-se falar de uma perfeição: a beleza é “uma das formas originárias de *ação* do espírito humano (...); um fato eterno e transcendental”³⁴⁸. Como, no entanto, aquela ação fundamental permanece inexplicável, a perfeição também não é atingida, sendo antes mais frutífero tentar compreender, ao lado da doutrina da ciência, como Schlegel abre, com a questão do gênero romântico, uma nova perspectiva para o estético como *forma da ação* <*Handlungsweise*> do espírito humano.

W. Hamacher articula de forma interpretativa as formulações da doutrina da ciência para apresentar essa leitura, tentando compreender o lugar do estético na perspectiva de uma teoria da reflexão e seus desdobramentos na escrita romântica, por meio de elementos de uma teoria da linguagem que associa metáforas geométricas como a elipse, a parábola, a hipérbole, a figuras de linguagem clássicas como a *παρέκβασις* e a *ἔκστασις*³⁴⁹. Aqui o texto de Fichte pode ser retomado em alguns elementos para acompanhar o raciocínio de Hamacher. Na esteira da teoria dos atos de fala de John Austin³⁵⁰, Hamacher distingue na proposição fundamental dois momentos linguísticos: um caráter *constativo* dado na identidade do Eu=Eu como *ser*; outro *performativo* que acentua o papel da posição como ação. Ambos, no entanto, são inseparáveis, porque o constativo precisa da ação do performativo para poder *ser* e ser *posto*, do mesmo modo que o performativo só pode existir mediante a auto-referência de ser e posição da proposição fundamental. Em termos lógicos, à proposição A=A só poderá ser atribuído um valor de verdade caso, em termos linguísticos, seja enunciada por um sujeito de fala (Eu) e, novamente em termos lógicos, ela se torne proposição apofântica. A proposição constativa *Eu sou* precisa, portanto, de uma

³⁴⁸ Athenäum 256, KA 2, p. 209.

³⁴⁹ W. Hamacher, “Der Satz der Gattung”, p. 1172s. Cf. também W. Menninghaus, *Unendliche Verdopplung*, p. 132-208.

³⁵⁰ J. Austin, “Performative-Constative” in: *The Philosophy of Language* (ed. John Searle), Oxford: Oxford UP, 1971. 13-22.

“reduplicação imanente auto-performativa” para que a “posição arbitrária, sem significado e fundamento” da letra A, na proposição A=A, constitua a “repetição auto-performativa da pré-proposição <Vor-satz>”³⁵¹ – “pré” porque ainda apenas uma proposição não-referencial distinta do constativo *Eu sou*. Mas não somente como ação linguística do *pôr* do ser (e do ser do eu), a proposição “eu sou eu” poderá ser proposição fundamental incondicionada. Ela precisa ser atualizada: “somente na fórmula Eu=Eu especificada segundo o conteúdo [SW I, 101, §. 2, acréscimo meu, W.Q.], ou seja, em uma fórmula que não se relaciona a um outro abstrato, mas no *pôr* se refere a esse *pôr* mesmo, é dada a garantia tanto para a identidade como para a existência do posto”³⁵². Na auto-referência da posição da proposição, com ela a posição de um *posto* [(auto)posição do Eu *como* pondo-se a si mesmo], está ligada implicitamente a fissura entre um caráter de existência e um de designação. A ação da proposição fundamental se realiza já como fato <Tatbestand> que descreve a si mesmo e cria entre a posição e a elocução – o constativo e o performativo – uma tensão que está sempre presente como um salto <Sprung> da possibilidade de um *posto* arbitrário e sem fundamento a um *pôr* pré-predicativo da proposição. Esse “movimento” oscilatório aplicado à forma tradicional de proposições, na qual se funda a exposição de Fichte, não permite, portanto, que o *Eu se ponha*, seja *dito* como algo (como é exigido na lógica proposicional): “nada ainda é dito”, ou então, se o Eu pudesse se *pôr* segundo o que ainda está por dizer: “Eu serei [tendo] sido <Ich werde gewesen sein>”³⁵³.

Na leitura de Hamacher, Fichte teria buscado articular na proposição incondicionada os elementos de uma teoria filosófico-transcendental da linguagem como ação e fato para, com isso, obter a fundamentação ontológica de uma doutrina da ciência como condição de possibilidade de proposições científicas. Desse desiderato se seguiria o programa de uma poesia transcendental em que, segundo Hamacher, os românticos teriam restituído o sentido literal de *ποίησις* no ato <Tathandlung> fichtiano como auto-produção. A reivindicação de Schlegel de que Fichte teria perdido a multiplicidade com a posição do “ser puro” na proposição fundamental, na verdade é reparada pela observação de que o múltiplo é salvo

³⁵¹ W. Hamacher, “Der Satz der Gattung”, p. 1163.

³⁵² W. Hamacher, “Der Satz der Gattung”, p. 1163.

³⁵³ W. Hamacher, “Der Satz der Gattung”, p. 1164.

pela posição do não-ser da segunda proposição (SW I, 101): “a multiplicidade da representação, da reflexão, da auto-predicação mediada pela posição de um não-eu está implicitamente com-posta <mitgesetzt> na proposição incondicionada”³⁵⁴. A adição <Zusatz> da multiplicidade ao lado da unidade deve-se precisamente à lei da divisibilidade <Teilbarkeit> ou limitação recíproca, na terceira proposição (SW I, 108) da doutrina da ciência; mas também à *imaginação* <Einbildungskraft>, que impulsiona a atividade incondicionada do pôr-se a si mesmo do ser: “a imaginação é uma faculdade que flutua no meio entre determinação e não-determinação, entre o finito e o infinito” (SW I 216), e nesse flutuar entre os inconciliáveis ela “estende o estado do Eu nela mesma a um momento no tempo” (SW I, 217). À parte o sentimento do sublime, segue Fichte, onde surge um *espanto* que suspende a alternância no tempo, a imaginação não dura mais que este momento: “a razão”, para a qual o tempo é irrelevante, “entra no meio (pelo que surge uma reflexão) e determina a mesma [i.é, a imaginação, W.Q.] a acolher B no A (sujeito) determinado” (SW I, 217). Ao ligar o Eu a um momento no tempo, a imaginação o transpõe, juntamente com o fundamento, numa suspensão. A proposição se detém por um momento, quando estendida pela imaginação ao tempo, e nessa suspensão sobre a diferença entre Eu determinado, finito, e Eu indeterminado, infinito, ela pode se referir a si mesma de forma determinada e se certificar de sua existência em uma sucessão temporal mínima entre *pôr* e *posto*: o Eu, nesse sentido, é virtual. A razão teórica entra na suspensão e desencadeia a reflexão, em que a imaginação segue suspendendo o Eu até que a razão se determine por si mesma e cesse a suspensão, “onde não necessita mais um B limitante além da razão na imaginação, ou seja, *até a representação do representante* <Vorstellung des Vorstellenden>” (SW I, 217). Falta, pois, à imaginação a força de manter o Eu, a proposição e com eles o sistema inteiro da ciência na suspensão e na *mera* possibilidade da posição da proposição fundamental, que no campo prático prossegue *ad infinitum* e com isso se torna *impossibilidade*. Mas é precisamente nesse terreno que entra a *arte*, segundo Hamacher, como “medium que concede à imaginação o poder de estender aquele momento do tempo para além do limite permitido à reflexão ao fixar de forma determinada a

³⁵⁴ W. Hamacher, “Der Satz der Gattung”, p. 1165.

proposição fundamental absoluta”³⁵⁵. A arte suspende o fundamento, pela imaginação, entre o finito e o infinito – e o mantém nessa suspensão. A imaginação como faculdade estética converge com o ato da proposição fundamental, por um lado, e com o processo infinito do eu no campo prático, por outro. O conceito de poesia de Schlegel parte dessa construção. Como *ποίησις*, a poesia transcendental é uma ação absoluta que funda a si mesma, e é também o processo de construção do gênero. Assim como a proposição suspensa, a poesia romântica pode “flutuar livre de todo interesse real e ideal nas asas da reflexão poética, potencializar essa reflexão ainda mais e multiplicá-la como numa sequência infinita de espelhos”³⁵⁶, para no final chegar a uma “filosofia do romance”³⁵⁷. Precisamente nesse potencial da poesia, Schlegel passa a valorizar em primeiro lugar, como mostraria Benjamin, a infinitude da reflexão (I 30), e nisto consistiria a *transposição* da *proposição*: “ele inverte a hierarquia fichtiana (...) entre o ato incondicionado e o domínio da imaginação prática, no qual aquele aparece infinitamente suspenso”³⁵⁸.

As consequências dessa inversão podem ser medidas ao lado daqueles “momentos sistemáticos palpáveis no pensamento romântico” (I 12). A *proposição poética* transcendental que resulta da inversão é o fim e a realização da poesia: “a perspectiva transcendental para esta vida nos espera. Somente lá terá sentido para nós”³⁵⁹, diz Novalis em um dos fragmentos do *Athenäum*; novamente Benjamin: quando o “conteúdo de toda realidade, contido em todo pensamento” alcançar a “suprema clareza” na “reflexão absoluta” (I 31). Na interpretação de Hamacher: “quando for preenchida, sem limitação, a condição de possibilidade das proposições visadas pela proposição fundamental de Fichte”³⁶⁰. Esse momento *fictício*, porque mesmo lá “o espírito conduz a uma eterna prova de si mesmo”³⁶¹, deve no entanto exigir estratégias poéticas de sua aproximação, as quais os românticos desenvolveram na forma prosaica do romance. A filosofia do romance, como

³⁵⁵ W. Hamacher, “Der Satz der Gattung”, p. 1167.

³⁵⁶ Athenäum 116, KA 2, p. 182-183.

³⁵⁷ Athenäum 252, KA 2, p. 208.

³⁵⁸ W. Hamacher, “Der Satz der Gattung”, p. 1168.

³⁵⁹ Athenäum 285, KA 2, p. 213.

³⁶⁰ W. Hamacher, “Der Satz der Gattung”, p. 1168.

³⁶¹ Athenäum 284, KA 2, p. 213.

fechamento do esquema histórico da arte do devir, se revela como uma *teoria* do romance que na verdade potencializa o inacabamento do mesmo, porque compreendida no sentido de poesia transcendental como *romance do romance*: “quanto mais o romance se desloca em suas configurações teóricas em direção ao ideal do gênero romântico, em distância maior ainda ele se afasta de si mesmo”³⁶². O projeto de uma filosofia da arte, ao chegar no “acabamento” do esquema histórico como filosofia do romance, deverá novamente ruir: “o processo da ruína é a forma na qual o movimento da poesia e da filosofia, mais precisamente da teoria do romance, se ergue e desmorona”³⁶³, onde a ironia romântica entra para destruir a forma da obra e expôr sua ideia ao abrir “um céu da forma eterna, a ideia das formas” (I 86). Na forma de apresentação do romance, esse esquema é potencializado pela teoria da reflexão entendida como uma teoria dos dois centros, por exemplo, quando Schlegel considera a segunda parte de *Don Quijote* como um desdobramento da primeira parte em um personagem principal. A personificação do romance como livro absoluto³⁶⁴, através de sua atividade reflexiva, corresponde àquelas figuras de linguagem que surgem da ligação e mistura entre poesia e ciência, exigida pela nova forma: na construção do romance, a figura da elipse, cuja construção geométrica pressupõe dois centros fixos, abre-se na estrutura de reflexão em uma parábola, que possui um ponto fixo na inflexão e outro no infinito. Essa abertura corresponde ao movimento da reflexão como um “sair de si *no* ato de voltar em si”³⁶⁵, como “prova recíproca absoluta sem um pressuposto”³⁶⁶. A figura preferida à metáfora geométrica para expor esse momento da reflexão é retirada da comédia ática: em analogia à *παρέκβασις*, a interrupção aparece como aquele momento em que a prosa da reflexão sai de cena. A parábase poética surge na teoria do romance como aquele momento capaz de suspender a reflexão na sua infinita possibilidade, de que a proposição fichtiana é incapaz, e com isso ao mesmo tempo funcionar, em analogia à metáfora geométrica da abertura da elipse em uma parábola, como um anacoluto, uma fissura

³⁶² W. Hamacher, “Der Satz der Gattung”, p. 1170.

³⁶³ W. Hamacher, “Der Satz der Gattung”, p. 1171.

³⁶⁴ Cf. Literary Notebook 1727-8 cit. apud. W. Hamacher, “Der Satz der Gattung”, p. 1171.

³⁶⁵ W. Menninghaus, *Unendliche Verdopplung*, p. 156.

³⁶⁶ W. Menninghaus, *Unendliche Verdopplung*, p. 155.

necessária e constitutiva do inacabamento da poesia romântica: a distorção da “referência do paradigma da representação metafórica em um tropo gramático-dramático”³⁶⁷. Assim, p. ex., sobre a forma da morte no drama trágico, ergue-se a ironia infinita como uma interrupção de sua tensão auto-referente.

Em uma observação sobre a poesia, de suas *Lições* sobre a história da literatura européia, de 1803/04, Schlegel a estende à forma originária da linguagem, cuja tarefa de descrever e interpretar é infinita (KA 11, 113)³⁶⁸, por uma referência à *escrita*, de modo a apreendê-la num *medium* e, com isso, encontrar uma figura de ligação ao finito. Pela capacidade de dar ao escrito um caráter de determinidade e invariabilidade, a escrita é associada à prosa como aquilo que na linguagem pode ser apreendido. Numa bela imagem, comenta Hamacher:

“a origem da poesia, ao contrário, repousa na perda da escrita – como seu resto rítmico ela é marcada, em sua diferença em relação à prosa, pela indeterminidade, arbitrariedade e um excesso permanente sobre os limites do real. A poesia é a ruína para o *monumento* que a linguagem tentou erguer e é a transgressão contínua da *lei* que fixa de forma prosaica as condições de uma vida no finito”³⁶⁹.

A relação entre prosa e poesia na escrita é articulada numa tensão, ou mesmo risco exclusivo, entre a limitação da infinitude da natureza e da vida pela escrita e a liquidação infinita do finito pela poesia, que se coloca como uma tensão nas funções da linguagem em geral. A escrita é perpassada por esta duplicidade que precisa ao mesmo tempo de uma realização da prosa na poesia, do finito no infinito e vice-versa para que possa continuar sendo linguagem. Como uma das consequências da delimitação do estético, a prosa deve marcar nela mesma a suspensão poética dessa ação recíproca que é a mesma da proposição fundamental enquanto se mantém suspensa na possibilidade infinita. O romance moderno estaria precisamente no centro do duelo entre prosaico e poético, como poesia da prosa, que é ao mesmo tempo a “luta pela linguagem como tema do romance e sua teoria”³⁷⁰. Caso se

³⁶⁷ W. Hamacher, “Der Satz der Gattung”, p. 1174.

³⁶⁸ Cit. apud. W. Hamacher, “Der Satz der Gattung”, p. 1176.

³⁶⁹ W. Hamacher, “Der Satz der Gattung”, p. 1177.

³⁷⁰ W. Hamacher, “Der Satz der Gattung”, p. 1178.

considere a tese de Benjamin de que “a teoria romântica da obra de arte é a teoria de sua forma” (I 72), o romance aparece pela crítica de arte, depois da destruição de sua forma de apresentação <*Darstellungsform*>, como “fenômeno apreensível” do “*continuum* das formas” que é a Ideia da arte (I 100). Como remissão ao *continuum* das formas, portanto, ele deve buscar fundar sua apresentação no prosaico que, por sua vez, remete ao poético: “o fracasso da poetização no resto mudo da prosa – do *monumento* de um morto, da *lei* para gerações futuras – é a condição da poesia”³⁷¹.

Na linguagem, por fim, a poesia transcendental se põe para além dos limites do gênero de modo a negá-lo progressivamente. Ela está sempre a caminho num movimento de parábase constante, suprimindo qualquer pressuposto como seu fundamento. Essa progressão se coloca ao lado da impossibilidade de uma ação referir-se a si mesma de forma acabada com a posição do Eu no Ser, de modo que se trata de uma subversão do conceito de reflexão como desdobramento de “um saber já disposto foi apanhado propriamente e com isto constituído expressamente”³⁷², na medida em que a auto-criação que produz o ser é uma *criação a partir do nada*. Isso colocaria a resposta ao problema da consciência em outra perspectiva. O que Schlegel faz é temporalizar a proposição fundamental fichtiana na suspensão, evitando a intencionada representação do representante (SW I 217). A interpretação, *transposição* da proposição fundamental de Fichte, feita por Schlegel, coloca em pauta antes uma afinidade entre o ato de por do ser e a síntese da imaginação, entre o ato do ser e do tempo; ou então, ao menos, o não-Eu fichtiano é libertado da relação com o Eu.

V

É assombrosa a semelhança entre o estado de suspensão da imaginação, incapaz de segurar o sistema para Fichte, constitutivo da arte para Schlegel, e a teoria da arte de Walter Benjamin no *Goethe-Aufsatz*. Não só a semelhança entre as figuras geométrica da elipse, literária da parábase e poetológica da cesura são aqui dignas de nota, cuja relação exigiria

³⁷¹ W. Hamacher, “Der Satz der Gattung”, p. 1178.

³⁷² D. Henrich, “Fichtes ursprüngliche Einsicht”, p. 193.

um trabalho próprio de exposição. Juntas elas articulam uma crítica radical do projeto moderno de auto-fundamentação filosófica, porque acentuam um elemento de incompletude do fundamento sempre desconsiderado na perspectiva sistemática. Agora, aquela formulação de Fichte, segundo a qual a imaginação flutua entre determinação e indeterminação, estendendo “o estado do Eu nela mesma a um momento no *tempo*” (SW I, 217), onde surge um *espanto* que suspende a alternância no tempo, mas é interrompido pela razão que determina; por outro lado, a potenciação romântica desse momento flutuante da imaginação, que estende seu *tempo* para além do limite permitido à reflexão se deter, porque sua garantia é a “arte” como fundamento absoluto – essas formulações se aproximam de modo singular àquela passagem em que Benjamin vê na obra de arte a possibilidade de transformar o caos em mundo por um momento, inundando-o com uma beleza aparente sustentada apenas pelo sem-expressão (I 180-1). Que a (bela) aparência deva ser conhecida como unidade entre véu e velado (I 195), aqui também se manifesta um conceito de conhecimento (crítico) em que o fundamento não é pensado como um outro, senão que só se dá a conhecer na própria exposição. Sem estender-me mais sobre o assunto, resta observar que para o quadro constitutivo de uma história de problemas filosóficos, essas semelhanças críticas revelam duas coisas: primeiro, que tanto Fichte quanto Schlegel e Benjamin chegam a um limite da teoria da reflexão diante do qual precisam apresentar respostas próprias. Se o primeiro o fez com a razão, o segundo e o terceiro o fizeram com a arte. Para Schlegel, no entanto, a arte é essencialmente uma questão filosófica a ser respondida em termos formais, mediante um “conceito” subversivo de poesia. Já para Benjamin, a arte precisa encontrar as condições de seu conhecimento na crítica, a qual precisa lidar não só com o problema da forma, como o do conteúdo. Que o conteúdo tenha uma acepção própria no *Goethe-Aufsatz*, certamente é um aspecto a ser ressaltado pelo fato de que não se trata de um objeto conhecido segundo categorias tradicionais da filosofia do sujeito, e isso Benjamin fez mediante os conceitos de “teor” de coisa e de verdade.

Em segundo lugar, a hipótese para tais semelhanças nas respostas a problemas filosóficos parece ser o fato de que aquele projeto de modernidade iluminista ainda não foi totalmente superado – ou talvez ele não tenha percebido em si potências contrárias. Talvez

isso valha para a clareza das “modas filosóficas” que creem ter desenvolvido uma linguagem própria, quando se veriam na posição de filho bastardo diante da percepção de que articulam os mesmos e velhos problemas, sem, no entanto, enfrentá-los. Se Benjamin pensou a filosofia como a luta incessante pela exposição das mesmas e poucas palavras, mas procurou compreender essa luta em sua atualidade, a tarefa que se impõe é talvez compreender as semelhanças que se apresentam no nosso atual como reformulação desses mesmos e poucos problemas.

Se já não os há, tanto melhor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando, já há quase duas décadas, foi oferecida ao leitor brasileiro uma primeira e cuidadosa tradução da *Dissertação* de Walter Benjamin, seu tradutor e intérprete Márcio Seligmann-Silva observava certo desprezo da crítica especializada que apenas “recentemente” se convertia, no trabalho de alguns intérpretes, em “revalorização desta 'obra de juventude'”³⁷³. Esses intérpretes eram Uwe Steiner e Winfried Menninghaus. Quando o pesquisador aprecia a recente nova edição da *Dissertação* feita pelo mesmo Steiner³⁷⁴, a impressão é que aquela revalorização começa a colher seus frutos. Isso porque todo o trabalho minucioso de documentação de Steiner – ao qual, no entanto, a editora Suhrkamp não faz jus por não ter acrescentado a paginação da primeira edição de Tiedemann e Schweppenhäuser – aparece ancorado precisamente nos desenvolvimentos por ele logrados já em 1989 em seu *O nascimento da crítica no espírito da arte*³⁷⁵, especialmente na “exumação” da correspondência de Benjamin com Florens Christian Rang³⁷⁶ e na tematização de sua importância para a formulação de um “problema histórico-filosófico” sobre teoria da arte, na conclusão da *Dissertação* de Benjamin. Tal vale para o conceito de crítica.

Já sobre a reflexão, Menninghaus apresentava em 1987 um panorama da “pré e pós-história” da *Dissertação*, tanto na perspectiva da pesquisa sobre Benjamin como sobre os românticos, e concluía enxergar mais elementos para compreender a teoria do medium-de-reflexão absoluto em trabalhos sobre o romantismo que não mencionavam Benjamin e

³⁷³ Cf. M. Seligmann-Silva, “A redescoberta do idealismo mágico” (in: W. Benjamin, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, 3d. [2002] São Paulo, Iluminuras, 1993), p. 7.

³⁷⁴ W. Benjamin, *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Band 3: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, ed. U. Steiner, Frankfurt a. M., 2008.

³⁷⁵ O comentário de Steiner se alonga sobre questões de estabelecimento e edição do texto bem como da correspondência com Rang, cf. U. Steiner, “Kommentar” (in: *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Band 3: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, ed. U. Steiner, Frankfurt a. M., 2008), pp. 165-199; p. 338ss.

³⁷⁶ U. Steiner, *Die Geburt der Kritik*, pp. 168-261.

mesmo pareceriam desconhecê-lo – citáveis são Theodor Haering, *Novalis como filósofo* (1954), Manfred Dick, *O desenvolvimento da ideia da poesia nos fragmentos de Novalis* (1967) ou ainda Wolfgang Paulsen, “*Lucinde*” de F. Schlegel como Romance (1946) – do que naqueles que citam-no expressamente³⁷⁷.

Muitos dos trabalhos que surgiram desde então se encaixam no tipo mencionado por Menninghaus. Já sobre o conceito de crítica eles são naturalmente bem mais numerosos³⁷⁸. Os trabalhos mencionados por M. Seligmann-Silva no âmbito da pesquisa sobre o romantismo³⁷⁹, entre outros, o de E. Behler e de M. Frank que se avolumou nos últimos anos³⁸⁰ – aos quais seria de se acrescentar os de D. Henrich sobre o idealismo alemão – são bastante instrutivos para a compreensão do conceito de reflexão dos românticos, mas sua menção a Benjamin é muito pequena, senão inexistente³⁸¹. Mas a questão que ora se coloca, em vista da “pós-história” da dissertação de Benjamin, é sobre a relevância da interpretação da teoria romântica da reflexão como medium-de-reflexão para a pesquisa sobre o romantismo e sobre Benjamin, visto que o papel da crítica já foi largamente compreendido pela segunda. A resposta de Menninghaus é no sentido de colocar esse modelo de reflexão como horizonte de pesquisa, sugerindo desdobramentos contemporâneos, como o de Derrida, cuja importância para o intérprete é revelada em diversas passagens de seu texto.³⁸² Desnecessário mencionar que em toda a pesquisa sobre o idealismo alemão – à qual a reabilitação da *Dissertação* de Benjamin por W. Menninghaus lamentavelmente ainda não foi incorporada – Derrida não ocupa nenhum lugar constitutivo de destaque.

Mas essa interpretação sugere ainda uma outra perspectiva: se um dos

³⁷⁷ W. Menninghaus, *Unendliche Verdopplung*, pp. 252-53.

³⁷⁸ Cf. o verbete sobre a *Dissertação* no Benjamin-Handbuch: J. Fetscher, “Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik” (in: *Benjamin Handbuch*, 2006), pp. 157-161.

³⁷⁹ Cf. M. Seligmann-Silva, “A redescoberta do idealismo mágico”, p. 8.

³⁸⁰ Cf. p.ex. a coletânea: M. Frank, *Auswege aus dem Deutschen Idealismus*, Suhrkamp, 2007.

³⁸¹ Para mencionar um trabalho recente e minucioso sobre a formação do primeiro romantismo a partir de Fichte, cf. B. Frischmann, *Vom transzendentalen zum frühromantischen Idealismus. J. G. Fichte und Fr. Schlegel*, Paderborn, Schöningh, 2005. Também nesse trabalho Benjamin é uma figura secundária, cuja *Dissertação* é pensada como “primeira tentativa de pesquisa aprofundada” sobre o romantismo, ao lado de Rudolf Haym, *A escola romântica* (1870), (B. Frischmann, *Op. cit.*, p. 18), ou como “trabalho pioneiro” sobre a “reflexividade da poesia e sua ligação com a filosofia transcendental”, (B. Frischmann, *Op. cit.*, p. 311). Mas também nesse trabalho muito se ganha para a compreensão da teoria da reflexão.

³⁸² W. Menninghaus, *Unendliche Verdopplung*, pp. 9-29, pp.115-131.

empreendimentos mais consistentes de interpretação do medium-de-reflexão em Benjamin é também uma atualização do mesmo em vista de outros contextos – e por isso Derrida – então essa tarefa ainda não cessou de pedir novas formulações. Um exemplo bastante interessante no caso brasileiro é a interpretação da metrópole como medium-de-reflexão, segundo a leitura de Willie Bolle³⁸³, para o que ele lança mão de uma leitura “criptográfica” do *Trabalho das Passagens*. Mas no espaço modesto deste trabalho, o que antes se quis procurar compreender foi muito mais *quais* são os desideratos da *Dissertação*, com que textos da filosofia pós-kantiana eles se articulam; e como seus problemas dão conta de elementos já presentes em germe no *Hölderlin-Essay*, desenvolvidos n’*As afinidades eletivas de Goethe*, em que a crítica filosófica se ergue com a mesma força revolucionária da teoria da reflexão romântica. Posteriormente seria interessante investigar, nessa história de pesquisas sobre temas comuns, mas silenciosas umas sobre as outras³⁸⁴, como essa problemática pode ser esclarecedora também para os estudos sobre filosofia pós-kantiana, invertendo o diagnóstico de Menninghaus: se para compreender um problema colocado por Benjamin vale pesquisar escritos não-benjaminianos, para compreender a filosofia clássica alemã vale pesquisar textos não-idealistas, entre os quais, além dos de Nietzsche e os do romantismo, certamente se encontram os de Walter Benjamin.

³⁸³ W. Bolle, “A metrópole como medium-de-reflexão”. In: M. Seligmann-Silva. (Org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Annablume, 1999, p. 89-109.

³⁸⁴ À exceção de Menninghaus, que dedica várias notas ao trabalho de M. Frank e de D. Henrich, cf. *Unendliche Verdopplung*, sobre Frank, pp. 267-275, sobre Henrich, pp. 126-130.

BIBLIOGRAFIA

Walter Benjamin:

I-VII: Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften*. Ed. R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, 1972ss.

Românticos:

KA: Friedrich Schlegel. *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Ed. E. Behler, Ferdinand Schöningh, 1958ss).

KSF: Friedrich Schlegel. *Kritische Schriften und Fragmente*. Ed. E. Behler, Studienausgabe, Ferdinand Schöningh, 1988.

N: Novalis. *Schriften*. Ed. R. Samuel, W. Kohlhammer, 1968ss.

Fichte, Hölderlin, Kant, Schiller:

HG: Friedrich Hölderlin. *Sämtliche Werke und Briefe*. 3 vls. Ed. J. Schmidt, Deutscher Klassiker Verlag, 1992-94.

KrV: Immanuel Kant. *Kritik der reinen Vernunft*. Ed. W. Weischedel, Suhrkamp, 1974.

SW: Johann Gottlieb Fichte. *Sämtliche Werke*. Ed. I. H. Fichte, W. Gruyter, 1971, fotocópia da ed. Veit & Comp., 1845/46.

WB: Friedrich Schiller. *Werke und Briefe*. Ed. Rolf-Peter Janz, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a. M, 1992.

Demais textos consultados:

ADORNO, Theodor. *Noten zur Literatur III*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1965.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer. O poder soberano e a vida nua I*, Belo Horizonte, UFMG, 2007.

- ARENDT, Hannah. *Denken ohne Geländer, Texte und Briefe*. Bonn, Bundeszentrale für politische Bildung, 2006.
- AUSTIN, John. "Performative-Constative" in: *The Philosophy of Language* (ed. John Searle), Oxford, Oxford UP, 1971.
- BAILLY, Anatole. *Le Grand Bailly. Dictionnaire Grec-Français*. Paris, Hachette, 2000.
- SCHLEGEL, Friedrich. *On the study of greek poetry*. Trad. Barnett. New York, Sunny, 2001.
- BARTH, Andreas. *Inverse Verkehrung der Reflexion. Ironische Textverfahren bei Friedrich Schlegel und Novalis*, Heildelber, C. Winter, 2001.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal*. ed. Claude Pichois, col. Folio Classique, Paris, Gallimard, 1996.
- BAUMAN, Peter. "Transzendente Deduktion der Kategorien bei Kant und Fichte" in: HAMMACHER, K & MUES, A. (orgs.). *Erneuerung der Transzendentalphilosophie im Anschluß an Kant und Fichte. Reinhardt Laut zum 60. Geburtstag*. Stuttgart, 1979.
- BECKENKAMP, Joãozinho. *Conceito e crítica: estudo sobre a gênese do conceitualismo kantiano*, Tese de doutorado em Filosofia, Campinas, Unicamp, 1999.
- BECKENKAMP, Joãozinho. *Entre Kant e Hegel*. Porto Alegre, PUCRS, 2004.
- BEHLER, Ernst. *Frühromantik*. Berlin/NYC, Walter de Gruyter, 1992.
- BENJAMIN, Walter. "Der Regenbogen. Gespräch über Phantasie" in: *Aura und Reflexion: Schriften zur Kunsttheorie und Ästhetik*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva, 3ed., São Paulo, Iluminuras, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Trad. Marcos Mazzari, São Paulo, Ed. 34, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Band 3: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, ed. U. Steiner, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2008.
- BERMAN, Antoine. *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris, Gallimard, 1984.

- BOLLE, Willi. “A metrópole como medium-de-reflexão” in: SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo, Annablume, 1999.
- COHEN, Hermann. “Der Tag der Versöhnung”, in: Streiflichter über jüdischer Religion und Wissenschaft. *Kleinere Schriften VI*, Band 17, Zürich/NYC, Georg Olms Verlag, 2002.
- DEUBER-MANKOWSKY, Astrid. *Der frühe Walter Benjamin und Hermann Cohen: Jüdische Werte, Kritische Philosophie, vergängliche Erfahrung*. Berlin, Vorwerk 8, 2000.
- DILTHEY, Wilhelm. “Einleitung in die Geisteswissenschaften. Breslauer Ausarbeitung” in: *Gesammelte Schriften*. Vl. 19, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.
- DILTHEY, Wilhelm. *Das Erlebnis und die Dichtung: Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin*, 16ed., Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1985
- DIODORE DE SICILE. *Bibliothèque historique III*, Paris, Les Belles Lettres, 1989.
- ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris, Gallimard, 1963.
- FICHTE, Johann Gottlieb. *A doutrina da ciência de 1794 e outros escritos*. São Paulo, Abril Cultural, 1984.
- FRANK, Manfred. *Auswege aus dem Deutschen Idealismus*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2007.
- FRANK, Mandred & KURZ, G. “ordo inversus. Zu einer Reflexionsfigur bei Novalis, Hölderlin, Kleist und Kafka” in: *Geist und Zeichen. Festschrift für Arthur Henkel*, Heidelberg, 1977.
- FRISCHMANN, Bärbel. *Vom transzendentalen zum frühromantischen Idealismus. J. G. Fichte und Fr. Schlegel*, Paderborn, Schöningh, 2005.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. “Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou verdade e beleza” in: *Kriterion Revista de Filosofia*, vol. 46, no. 112, Belo Horizonte, 2005.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. “Do conceito de *mimesis* no pensamento de Adorno e Benjamin” in: *Perspectivas*, n.16, São Paulo, 1993.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Lembrar escrever esquecer*, São Paulo, Ed. 34, 2006.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. “Le printemps adorable a perdu son odeur” in: *Alea*, v9, n1, 2007.

- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*, 2.ed., São Paulo, Perspectiva, 2004.
- GATTI, Luciano. *Constelações. Crítica e verdade em Benjamin e Adorno*, São Paulo, Loyola, 2009.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *As afinidades eletivas*, 3ed. trad. E. Paschoal, São Paulo, Nova Alexandria, 1998.
- GOETHE, Johann Wolfgang. “Einleitung in die »Propyläen«”, in: *Goethe Werke*, v. 6, Insel Verlag, Frankfurt a. Main, 2007.
- GRIMM, Jacob e Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. 16 Bde. [in 32 Teilbänden]. Leipzig: S. Hirzel 1854-1960.
- HAMACHER, Werner. “Der Satz der Gattung: Friedrich Schlegels poetologische Umsetzung von Fichtes unbedingtem Grundsatz”, in: *MLN* 95, 1980.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. Campinas, Ed. Unicamp, 2006.
- HANSEN, Beatrice e Benjamin, Andrew. *Walter Benjamin and Romanticism*. London/NYC, Continuum, 2002.
- HELLINGRATH, Norbert von. *Pindarübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe*, Eugen Diederichs in Jena, 1911.
- HENRICH, Dieter. “Fichtes ursprüngliche Einsicht” in: *Subjektivität und Metaphysik. Festschrift für Wolfgang Iser*. Ed. Dieter Henrich e Hans Wagner. Frankfurt a. Main, Vittorio Klostermann, 1966.
- HENRICH, Dieter. *Der Grund im Bewußtsein. Untersuchungen zu Hölderlins Denken (1794-1795)*, 1ed. 1992, 2d. Klett-Cotta, 2004.
- HENRICH, Dieter. *Grundlegung aus dem Ich. Untersuchungen zur Vorgeschichte des Idealismus. Tübingen – Jena 1790-1794*. Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 2004.
- HONOLD, Alexander. *Der Leser Walter Benjamin: Bruchstücke einer deutschen Literaturgeschichte*. Berlin, Vorwerk 8, 2000.
- IDEL, Mosche. *Old worlds, new mirrors: on jewish mysticism and twentieth-century thought*, Philadelphia, U. Pennsylvania Press, 2010.

- JEANMAIRE, H. *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, 5ed., Paris, Payot, 1991.
- KREUZER, Johann (Hrsg.). *Hölderlin Handbuch*. Stuttgart, J.B. Metzler V., 2002.
- LINDNER, Burkhardt (Hrsg.). *Benjamin-Handbuch*. Stuttgart/Weimar, J.B. Metzler V., 2006.
- LUTHER, Martin. *Lutherbibel*, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 2006.
- MARTINS, Paulo. *Parataxe e imagens* in: Revista de E. F. e H. da Antiguidade, Cps/Bsb, n. 24,25, julho 2007, junho 2008.
- McLUHAN, Marshall. *Understanding media: the extensions of man*. Cambridge, Mass., MIT, 1994.
- MENNINGHAUS, Winfried. “Das Ausdruckslose: Walter Benjamins Metamorphosen der Bilderlosigkeit“ in: *Für Walter Benjamin. Dokumente, Essays und ein Entwurf*. Hg. von Ingrid und Konrad Scheurmann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992.
- MENNINGHAUS, Winfried. “Walter Benjamins romantische Idee des Kunstwerks und seiner Kritik” in: *Poetica*. 12, 1980.
- MENNINGHAUS, Winfried. *Schwellenkunde, Walter Benjamins Passage des Mythos*. Frankfurt a M., Suhrkamp, 1986.
- MENNINGHAUS, Winfried. *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*. Frankfurt a M., Suhrkamp, 1987.
- MENNINGHAUS, Winfried. *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt a M., Suhrkamp, 1980.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral. Uma polêmica*, São Paulo, Cia das Letras, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert*, 8ed., Frankfurt a. M., Insel Verlag, 1984.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*, in Nietzsche I, Os Pensadores, São Paulo, Nova Cultural, 1987.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Unzeitgemäße Betrachtungen*, Frankfurt a M, Insel Verlag, 1981.
- NORTON, Robert. *Secret Germany: Stefan George and his circle*. NYC, Cornell University Press, 2002.

- PHILONENKO, Alexis. *La liberté humaine dans la philosophie de Fichte*, Paris: Vrin, 1966.
- PRIMAVESI, Patrick. “Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin” in B. Lindner (org.), *Benjamin Handbuch*, Metzler, Stuttgart, 2006.
- RICOEUR, Paul. *Philosophie de la volonté, 2. Finitude et Culpabilité*, (1ed., Aubier, 1960) Éditions Points, 2009.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit*, I, Paris, Seuil, 1983.
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*, trad. M. Suzuki, São Paulo, Iluminuras, 1997.
- SCHMIDT, Jochen. *Metamorphosen der Antike in Goethes Werk*, in: Philosophisch-historische Klasse der heidelberger Akademi der Wissenschaften, Band 26, Universitätsverlag Heidelberg, 2002.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo: Walter Benjamin e crítica poética*. São Paulo, Iluminuras, 1999.
- STEINER, Uwe. *Die Geburt der Kritik aus dem Geiste der Kunst*, Würzburg, Königshausen u. Neumann, 1989.
- SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico. Crítica e História da Filosofia em F. Schlegel*. São Paulo, Iluminuras, 1998.
- TUGENDHAT, Ernst & WOLF, Ursula, *Propedêutica Lógico-Semântica*. Petrópolis, Vozes, 1997.
- VERSNEL, H. S. *Ter Unus: Isis, Dionysos, Hermes. Three Studies in Henotheism*, Boston/Köln/Leiden, Brill, 1998.
- WIZISLA, E e OPITZ, M. *Benjamins Begriffe*. Frankfurt a. M.: Surkamp, 2000.
- WITTE et al, *Goethe Handbuch*, J.B. Metzler, Stuttgart, 2004.