

Recebido em ago. 2007
Aprovado em dez. 2007

BELEZA E MISTÉRIO
A IDÉIA DE CRÍTICA DE ARTE NO JOVEM BENJAMIN

ANA RESENDE *

RESUMO

Este artigo consiste numa exposição do conceito de crítica de arte. Concebido como um estudo sobre a crítica de arte, este trabalho também é uma reflexão sobre a filosofia entendida como crítica, comentário e tradução.

PALAVRAS-CHAVE

Walter Benjamin. Goethe. Romantismo Alemão. Crítica de Arte. Filosofia Alemã Contemporânea.

ABSTRACT

This article consists of an exposition of the concept of art criticism. Conceived as a study of art criticism, this work also is a reflection on philosophy as criticism, commentary and translation.

KEYWORDS

Walter Benjamin. Goethe. German Romanticism. Art Criticism. Contemporary German Philosophy.

* Doutoranda em Filosofia na UNIVERSIDADE ESTADUAL DO RIO DE JANEIRO – UERJ e Mestre em Filosofia pela PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO – PUC-RJ.

1 IDÉIA E IDEAL

Walter Benjamin dedica o ensaio inaugural da sua atividade crítica ao último romance de Goethe, intitulado **As Afinidades Eletivas**. Neste ensaio, Benjamin assinala como intenção programática

[...] promover o processo de integração da ciência que demole, cada vez mais, as rígidas paredes di-visórias entre as disciplinas, características do conceito de ciência do século passado, por uma análise da obra de arte que reconheça nela uma expressão integral [...] das tendências de uma época, impossível de restringir, em algum sentido, em termos parciais¹.

Benjamin aprende com os românticos que a crítica é menos a apreciação de uma obra que o método do seu acabamento. A crítica é, “por um lado, acabamento, com-plementação, sistematização das obras, por outro, sua dissolução no Absoluto²”. A crítica – para Friedrich Schlegel, a crítica “poética”, tal como o “ideal” da crítica artística apresentado por ele mesmo a propósito do romance **Wilhelm Meister** de Goethe³ –

¹ BENJAMIN, W., **Gesammelte Schriften I.3**, pp. 816 – 817.

² BENJAMIN, W., *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, **Gesammelte Schriften I.1**, p. 78.

³ Cf. LACQUE-LABARTHE, Ph.; NANCY, J.-L., **L'Absolu littéraire**, p. 96, <fr. 120>: “quem caracterizou devidamente o **Meister** de Goethe enunciou propriamente o que, na poesia, já estava em tempo. No que se refere à crítica poética, poderia se retirar definitivamente”. Cf. também BENJAMIN, W., *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, **Gesammelte Schriften I.1**, p. 14: “o próprio Friedrich Schlegel apenas correspondeu totalmente ao seu ideal de crítica na resenha do **Wilhelm Meister**, que é [...] a teoria da crítica como crítica do romance goethiano”.

“não quer, de modo algum, tal como uma inscrição, apenas dizer o que a coisa é propriamente, onde se encontra e deve se encontrar no mundo⁴”. Segundo Schlegel, a crítica “poética” também deve se constituir como uma obra de arte tanto na sua matéria – como “exposição da impressão necessária no seu devir⁵” – quanto na beleza da sua forma e na sua liberdade de tom.

Friedrich Schlegel assinala que a crítica não deveria fazer mais do que desvelar as secretas predisposições da obra mesma, completando as suas intenções ocultas, pois, para ele, a obra – tal como concretizada pelo artista – é sempre incompleta. Por isso ela pode ser intensificada e totalizada no conhecimento e apenas, então, porque é incompleta, pode ser conhecida: “toda obra é necessariamente incompleta diante do Absoluto na arte ou – o que significa o mesmo – ela é incompleta diante da sua própria idéia absoluta⁶”.

Walter Benjamin compartilha com os românticos a idéia de uma crítica “positiva”⁷, isto é, de uma crítica “complementadora”, capaz de expor o caráter puro e acabado da obra de arte individual e de apresentar, dessa

⁴ SCHLEGEL, F., *Ueber Goethes Meister*; **Kritische Schriften**, p. 466.

⁵ LACQUE-LABARTHE, Ph.; NANCY, J.-L. **L'Absolu littéraire**, p. 95, <fr. 117>.

⁶ BENJAMIN, W., *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, **Gesammelte Schriften I.1**, p. 70.

⁷ É no *Anúncio do Angelus Novus* que Walter Benjamin estabelece mais explicitamente a distinção entre uma crítica “aniquiladora (em alemão, *vernichtende*)” e uma crítica “positiva”, que prestaria contas à verdade da obra de arte individual, exigida tanto pela arte quanto pela filosofia. Cf. BENJAMIN, W., *Ankündigung des Angelus Novus*, **Gesammelte Schriften II.1**, p. 242.

maneira, “a relação da obra individual com a idéia da obra e, com isso, a própria idéia da obra individual⁸”.

A crítica de arte constitui, portanto, uma espécie de experimento histórico e artístico na obra: “a verdadeira resenha deveria ser a resolução de uma equação crítica, o resultado e a apresentação de um experimento filológico e de uma *récherche* literária⁹”.

Mesmo afirmando que o seu conceito moderno de crítica deriva diretamente do Romantismo alemão na sua tentativa de evitar o método tradicional de julgamento estético e de proceder de acordo “com a convicção idealista de que toda obra de arte autêntica contém os *germens* da própria crítica¹⁰”, isto é, a convicção de que toda crítica deveria se constituir como “crítica imanente”, para Walter Benjamin, falta ao conceito romântico um critério de verdade que seja próprio ao conteúdo das obras. “A teoria romântica da obra de arte é a teoria da sua forma¹¹”. A categoria sob a qual os românticos abarcam a arte é a idéia: “a idéia é a expressão da infinitude da arte e da sua unidade¹²”, através da sua auto-limitação e auto-elevação. A crítica artística consiste precisamente nesta compreensão da limitação da obra de arte, que é relacionada metodicamente à infinitude da arte. Daí ser fundamental esclarecer o

⁸ BENJAMIN, W., *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, **Gesammelte Schriften I.1**, p. 73.

⁹ Friedrich Schlegel *apud* BENJAMIN, W., *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, **Gesammelte Schriften I.1**, p. 65.

¹⁰ WOLIN, R., **Walter Benjamin: an Aesthetic of Redemption**, p. 53.

¹¹ *Ibid*, p. 72.

¹² BENJAMIN, W., *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, **Gesammelte Schriften I.1**, p. 111.

problema da criticabilidade das obras de arte. Para os românticos, “se uma obra é criticável, então, é uma obra de arte¹³”.

Segundo Walter Benjamin, isto conduz a uma consequência paradoxal: “na arte romântica, a crítica não só é possível e necessária¹⁴” como também é mais valorizada que a própria obra. Ao contrário de Goethe, para quem a crítica de arte é “metódica, objetiva e necessariamente impossível¹⁵”, para os românticos, a obra de arte e a sua interpretação constituem um *continuum* da reflexão infinita.

1.2 GOETHE E O IDEAL

Se a idéia pode ser pensada como o *a priori* de um método, a esta deve corresponder um *a priori* relativo ao conteúdo das obras de arte: trata-se da noção de ideal, isto é, da “essência íntima da obra” – que Goethe identifica ao “teor” – e que não é criada, “mas, conforme a sua determinação teórico-epistemológica, é a idéia em sentido platônico¹⁶”.

No apêndice esotérico ao livro **O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão**, Walter Benjamin aponta os limites do excesso de especulação presente na crítica de arte romântica e traz à cena a teoria goethiana da arte. É precisamente a partir da idéia de um conteúdo “arquetípico” da arte, que Benjamin vai

¹³ Ibid, p. 79.

¹⁴ Id. ibid.

¹⁵ Ibid, p. 119.

¹⁶ Ibid pp. 113 – 114.

desenvolver o seu conceito de “teor de verdade” das obras de arte que, mais tarde, vai orientar todo o ensaio sobre o romance **As Afinidades Eletivas**.

No pensamento de Goethe existe um ideal da arte e a sua unidade se encontra justamente naquilo que Walter Benjamin chama de o “teor de verdade” das obras de arte que, no entanto, não está dissociado da sua forma: “os românticos não conhecem um ideal da arte. [...]. Num tal *a priori*, a filosofia goethiana da arte tem o seu ponto de partida. [...]. Também o ideal é uma suprema unidade conceitual, a do teor. Sua função é outra que a da idéia¹⁷”.

Este ideal da arte só se manifesta partilhado numa “pluralidade limitada de puros conteúdos¹⁸”, que Goethe chama de “arquétipos” e que constituem a infinidade das formas. Os “arquétipos” habitam uma dimensão anterior a toda obra – aquela dimensão onde a arte não é criação, mas natureza –, “porque apenas a forma perfeitamente acabada pode ser arquétipo¹⁹”.

Para Goethe, este ideal da arte está para o conceito romântico de idéia assim como a natureza está para as suas manifestações. Os “arquétipos” não são criados pela arte, mas surgem na natureza verdadeira, que se expressa de forma privilegiada na arte grega. Goethe percebe que os gregos não eram “naturalistas” – a natureza de que se ocupavam e que os fazia criadores já não era mais a natureza – e que a sua verdade natural exprime “a verdadeira natureza como conteúdo das obras mesmas²⁰”.

¹⁷ Ibid, p. 112.

¹⁸ Ibid, p. 111.

¹⁹ Ibid, p. 112.

²⁰ Id. Ibid.

É precisamente esta a origem do “naturalismo sublime” de Goethe, que conclui a sua indiferença frente à crítica de arte. Esta “não era necessária. A natureza dos fenômenos originários era a medida e, com ela, cada obra mantinha uma relação perceptível²¹”.

Segundo Ernst Cassirer, em seu ensaio *Goethe e a Filosofia Kantiana*, para Goethe, a natureza deve ser considerada, ao mesmo tempo, desde um ponto de vista teórico e estético e esta transição da consideração da natureza à consideração da arte deve se dar quase que inconscientemente²². Mas esta natureza em que o poeta acreditava poder continuamente realizar a demonstração das suas obras não se confunde nem com a mera natureza visível nem com a natureza abstrata da ciência newtoniana, que aparece aqui como a maior responsável por este processo de “desencantamento” do mundo, em que a natureza passa a ser considerada como um “sistema” de leis conhecidas e reconhecíveis²³.

Segundo Walter Benjamin, Goethe resolveu o problema da identidade da natureza enquanto conteúdo da arte e da natureza propriamente dita, de forma paradoxal, afirmando que apenas na arte a natureza

²¹ BENJAMIN, W., *Goethes Wahlverwandschaften*, **Gesammelte Schriften I.1**, p. 148.

²² Cf. CASSIRER, E., **Rousseau, Kant, Goethe**, p. 85.

²³ Sobre a crítica goethiana a este processo de “desencantamento” da realidade e sobre a compreensão da natureza como “mistério”, cf. GOETHE, J. W., *Enigma [Rätsel]*: “mas quem ousou nos restituir/o que nos foi negado pela natureza,/a estes posso certamente chamar grandes:/penso, no entanto, se eles deveriam conhecê-la”. Para Goethe, a única intérprete “autorizada” da natureza é a arte, precisamente porque esta faz justiça ao caráter misterioso da natureza.

verdadeira seria visível através de imagens, enquanto que, na natureza do mundo, ela estaria presente, mas encoberta pelos fenômenos²⁴.

1.3 PLATÃO E A IDÉIA

Segundo Walter Benjamin, a única maneira de abordar o problema da relação entre arte e verdade – que não apenas deve ser o objetivo supremo de todo ensaio em filosofia da arte, mas da própria determinação do conceito de verdade – é estabelecer a relação entre a idéia de arte e o ideal da arte, entre a forma e o conteúdo das obras de arte, a partir do conceito de “poetizado”, que se afirma como uma “categoria da investigação estética²⁵”.

O “poetizado” aparece aqui como o “fundamento último acessível à análise²⁶” e que determina a “esfera particular e singular que reside na tarefa e na premissa da poesia²⁷”. Esta esfera é, ao mesmo tempo, o produto e o objeto da investigação estética, a partir da qual deve ser “deduzida aquela região característica que contém a verdade da obra²⁸” e que deve ser entendida como a objetividade da criação e o acabamento da sua tarefa artística:

²⁴ Daí a necessidade, como assinala Hans Fischer em seu comentário aos escritos sobre ciências naturais de Goethe, da busca de uma unidade entre a ciência natural e a poesia. É justamente a poesia que promove a “reconciliação” entre a natureza verdadeira e a natureza aparente, traduzindo “a natureza vivente na criação artística” em “fenômeno originário”. FISCHER, H., *Einführung*, p. 785.

²⁵ BENJAMIN, W., *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin*, **Gesammelte Schriften II.1**, pp. 105-106.

²⁶ Id. *ibid*.

²⁷ Id. *ibid*.

²⁸ Id. *ibid*.

[...] “toda obra de arte tem um ideal *a priori*, uma necessidade em si de ser aí” (Novalis). Em sua forma geral, o poetizado é a unidade sintética da ordem intelectual e da intuitiva. Esta unidade recebe sua figura particular como forma íntima da criação particular. [...]. Enquanto categoria da investigação estética, o poetizado se distingue do esquema formamateria, que afirma em si a unidade estética fundamental de forma e matéria; ao invés disso, se distingue de ambos, sua conexão necessária e imanente manifesta-se em si mesma²⁹.

Aqui a obra de arte aparece como o modelo do conhecimento e o artista, como o modelo do filósofo. Este formula a sua filosofia como a obra formula o seu problema. Segundo Walter Benjamin, “todas as obras de arte autênticas têm seus irmãos e irmãs no âmbito da filosofia³⁰”. Porque as obras de arte são justamente as “figuras” em que aparece o ideal do problema. Por isso se pode dizer que a obra de arte sempre se relaciona com a filosofia da maneira “mais rigorosa [...], graças ao seu parentesco com o ideal do problema³¹”.

Mas este ideal só ganha visibilidade através da sua exploração pela crítica de arte. Porque é justamente a crítica que “faz aparecer, na obra de arte, o ideal do problema como numa das suas manifestações. Porque isto que ela constata finalmente, nestas manifestações, é

²⁹ Id. *ibid*.

³⁰ BENJAMIN, W., *Goethes Wahlverwandschaften*, **Gesammelte Schriften I.1**, pp. 172-173.

³¹ Id. *ibid*.

a formulação virtual do seu teor de verdade como problema filosófico supremo³²”.

É neste sentido que Platão “apresenta a verdade como o teor do belo³³”. Em seu momento culminante, *O Banquete* parece tratar justamente desta afinidade entre a manifestação da beleza e o ideal do problema: “apenas no todo da verdade, nos é ensinado aí, aparece virtualmente a beleza³⁴”.

Para Walter Benjamin, é justamente esta relação entre a verdade e a beleza que mostra mais claramente que qualquer outra a diferença entre a ordem da verdade e a do conhecimento, habitualmente identificadas. Segundo Benjamin, a verdade, como sempre, escapa a qualquer projeção no âmbito do conhecimento: “o conhecimento e a verdade nunca são idênticos; não há nem conhecimento verdadeiro nem uma verdade conhecida³⁵”.

A tese de que o objeto do conhecimento não coincide com a verdade revela-se reiteradamente como uma das mais profundas intuições da filosofia original – a doutrina platônica das idéias –, que confere à verdade o seu supremo significado metafísico:

[...] o conhecimento pode ser questionado, mas não a verdade. [...]. A unidade do conhecimento, se é que ela existe, consiste apenas numa coerência mediada,

³² BENJAMIN, W., *Goethes Wahlverwandschaften*, **Gesammelte Schriften I.1**, p. 173 .

³³ BENJAMIN, W., *Einleitung*, **Gesammelte Schriften I.3**, p. 929.

³⁴ BENJAMIN, W., *Theorie der Kunstkritik*, **Gesammelte Schriften I.3**, pp. 834.

³⁵ BENJAMIN, W., *Wahrheit und Wahrheiten/Erkenntnis und Erkenntnissen*, **Gesammelte Schriften VI**, p. 48, <fr. 26>.

produzida pelos conhecimentos parciais e, de certa forma, por seu equilíbrio, ao passo que, na essência da verdade, a unidade é uma determinação direta e imediata. O próprio desta determinação é não poder ser questionada, pois se a unidade integral na essência da verdade pudesse ser questionada, a interrogação teria que ser: em que medida a resposta a essa interrogação já está contida em cada resposta concebível dada pela verdade a qualquer pergunta? A resposta a esta pergunta provocaria de novo a mesma interrogação e, assim, a unidade da verdade escaparia a qualquer questionamento³⁶.

2 TEOR COISAL E TEOR DE VERDADE

O enigma de toda obra de arte com o qual a crítica sempre se confronta é a “aparência do que não tem aparência³⁷”, isto é, a emergência do infinito – a verdade em algo finito – a obra de arte feita pelo homem. A distinção que Benjamin faz entre “teor coisal” e “teor de verdade” diz respeito precisamente a este paradoxo específico das obras de arte, isto é, à sua capacidade de transcender um determinado momento “histórico e limitado, para revelar algo supra-histórico, a imagem da verdade³⁸”. É assim que Benjamin caracteriza a tarefa da crítica de arte:

[...] esta faz aparecer na obra de arte o ideal do problema como numa de suas manifestações. Porque isto que ela constata, finalmente, nestas manifestações, é a

³⁶ BENJAMIN, W., *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, *Gesammelte Schriften I.1*, pp. 209 – 210.

³⁷ WOLIN, R., *Walter Benjamin: an Aesthetic of Redemption*, p. 30.

³⁸ Id. *Ibid*.

formulação virtual do seu teor de verdade como problema filosófico supremo; mas isto face a que a crítica se detém como por reverência diante da obra, mas também por atenção à verdade, é esta formulação mesma³⁹.

Para Walter Benjamin, toda crítica literária que se limita a um mero “interesse filológico⁴⁰” se coloca, de saída, como comentário, isto é, como uma análise descritiva da obra e jamais pode alcançar o seu “teor de verdade”. Somente o crítico pode buscar o “teor de verdade” das obras de arte; o comentador não ultrapassa o seu “teor coisal”.

O “teor coisal” – o “extrato superior, superficial⁴¹” da obra de arte – não se confunde, portanto, com o seu “teor de verdade”, o extrato “mais profundo, oculto⁴²”, isto é, a “chama viva [que] segue ardendo sobre as pesadas achas do que foi e as leves cinzas do vivido⁴³”. Mas a lei fundamental da escrita diz que “quanto mais significativo o teor de verdade de uma obra, mais este está discreta e intimamente ligado ao seu teor coisal⁴⁴”.

É precisamente o fato de que os extratos do “teor coisal” e do “teor de verdade” não se confundem que determina a sobrevivência das obras de arte. Se estes aparecem “unidos no princípio da obra⁴⁵”, ao longo da

³⁹ BENJAMIN, W., *Goethes Wahlverwandschaften, Gesammelte Schriften I.1*, p. 173.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 125.

⁴¹ *Ibid.*, p. 145.

⁴² *Id. Ibid.*

⁴³ *Id. Ibid.*

⁴⁴ *Id. Ibid.*

⁴⁵ *Id. Ibid.*

sua duração, o “teor de verdade” se mantém oculto pelo “teor coisal”.

Segundo Walter Benjamin, cada vez mais, “a interpretação do extraordinário e do singular, do teor coisal, converte-se em premissa para todo crítico posterior⁴⁶”, pois o “teor de verdade” nunca se apresenta imediatamente aos olhos do observador. Ao contrário, este só se torna visível pela mediação dos teores coisas da obra de arte. Daí Benjamin poder afirmar que “o teor de verdade só se deixa apreender na mais completa imersão nos pormenores de um teor coisal⁴⁷”.

O que, no entanto, se oculta “tanto ao autor como ao público da sua época⁴⁸” não é a existência do “teor coisal”, mas o seu significado último. À medida que se extingue no mundo, o “teor coisal” se apresenta mais claramente aos olhos do observador. Por isso Walter Benjamin afirma que é justamente a distância histórica que determina a “autoridade” das obras de arte e prepara a sua própria crítica. No ensaio *A tarefa do Tradutor*, de 1921, Benjamin chama a esta “autoridade” concedida às obras de arte – e que nada mais é do que a própria possibilidade da sua sobrevivência – de “glória”: “[...] a história das grandes obras de arte conhece sua descendência desde as fontes, sua configuração na época do artista e o período da sua sobrevivência – por princípio, eterna – nas gerações que se seguem. Esta sobrevivência, quando se revela, se denomina glória⁴⁹”.

⁴⁶ Id. Ibid.

⁴⁷ Ibid, p. 125.

⁴⁸ Ibid, p. 126.

⁴⁹ BENJAMIN, W., *Die Aufgabe des Uebersetzers*, **Gesammelte Schriften IV.1**, p. 11.

O “teor coisal” é, portanto, aquilo que de uma época se inscreve na obra, isto é, a “configuração” que a obra de arte assume, e que necessariamente só revela seu significado à época seguinte. Por que isso ocorre? Porque “toda a crítica contemporânea, por mais elevada que seja, visa colher na obra mais a verdade em movimento que a verdade em repouso, mais o efeito temporal que o ser eterno⁵⁰”.

Para Walter Benjamin, é precisamente nesta dimensão empírica do “teor coisal” que se inscreve a verdade das obras de arte, porque o “teor de verdade” da obra não é outro que o “teor de verdade do teor coisal⁵¹”.

Segundo Richard Wolin é precisamente esta dimensão transitória e variável que permite o “acesso ao duradouro teor de verdade da obra de arte⁵²” e põe em cena a sua possibilidade histórica.

Voltemos, mais uma vez, ao ensaio *A tarefa do Tradutor* para esclarecermos esta idéia, que já na imagem da “fogueira em chamas” oculta uma original concepção da obra de arte como algo que se consuma na história:

[...] é, antes, reconhecendo a vida de tudo aquilo de que há história [...] que se faz justiça a este conceito. Porque é a partir da história e não da natureza [...], que, por fim, se deve determinar a esfera da vida. Aí tem origem para o filósofo a tarefa de compreender toda vida natural a partir desta vida mais abrangente que é a da história. [...]. [Nas traduções,] a vida do

⁵⁰ BENJAMIN, W., *Goethes Wahlverwandschaften*, **Gesammelte Schriften I.1**, p. 126.

⁵¹ Ibid., p. 128.

⁵² WOLIN, R., *Walter Benjamin: an Aesthetic of Redemption*, p. 63.

original alcança o seu desenvolvimento, em constante renovação, mais tardio e abrangente⁵³.

Segundo Benjamin, esta transformação dos teores coisais num teor de verdade “faz do declínio do efeito com que, década a década, os atrativos iniciais vão se embotando, o fundamento de um renascimento no qual toda beleza desaparece e a obra se afirma enquanto ruína⁵⁴”. É como “ruína” que a obra de arte prepara a sua própria crítica.

Para Walter Benjamin, é justamente o “índice histórico” da “ruína” que diz que, de fato, uma obra de arte só alcança visibilidade numa época determinada e que precisamente esta época constitui, para a crítica, o “agora de uma determinada cognoscibilidade⁵⁵”. Neste “agora” a “ruína” também traz consigo a “marca do momento crítico⁵⁶”. É ainda no ensaio *A tarefa do Tradutor* que encontramos uma correspondência desta idéia. Walter Benjamin assinala que

[...] mesmo nas palavras solidificadas ocorre uma pós-maturação. O que, na época de um autor, pode ter sido uma tendência da sua linguagem poética, pode, mais tarde, desaparecer; tendências imanentes podem aparecer de maneira nova do formado. O que, alguma vez, souo como novo, pode, mais tarde,

⁵³ BENJAMIN, W., *Die Aufgabe des Uebersetzers*, **Gesammelte Schriften IV.1**, p. 11.

⁵⁴ BENJAMIN, W., *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, **Gesammelte Schriften I.1**, p. 358.

⁵⁵ BENJAMIN, W., **Gesammelte Schriften V.1**, p. 577, [N3,1].

⁵⁶ *Ibid*, p. 578.

parecer fora de uso, o que, alguma vez, foi comum, pode, mais tarde, soar arcaico⁵⁷.

Esta é, portanto, a quintessência da concepção benjaminiana da crítica de arte: conduzir a obra histórica até o ponto de emergência do seu “teor de verdade”, em que a sua ligação com o domínio da vida “redimida” das obras de arte, isto é, com o domínio da sua “sobrevivência” histórica é, então, revelada. Uma vez que o plano filosófico do teor de verdade tenha sido alcançado, a investigação ultrapassa sua fase inicial, o comentário, em direção ao seu objetivo último, a crítica propriamente dita, em que o significado redentor da obra se torna manifesto.

3 ENCOBRIMENTO E REVELAÇÃO

3.1 O SEM-EXPRESSÃO

É no ensaio **As Afinidades Eletivas de Goethe** que Walter Benjamin introduz o termo “sem-expressão”⁵⁸ como uma noção fundamental da sua teoria

⁵⁷ BENJAMIN, W., *Die Aufgabe des Uebersetzers*, **Gesammelte Schriften IV.1**, pp. 12-13.

⁵⁸ Em alemão, *das Ausdrucklos*. Ao usarmos o prefixo “sem”, procuramos reproduzir, em português, tanto a “estranheza” que causa, nesta expressão alemã, o sufixo *-los* quanto o caráter de “falta” (em alemão, *-losigkeit*) da expressão, que Winfried Menninghaus relaciona à proibição das imagens de Deus no judaísmo que, para ele, também preside todo o pensamento benjaminiano. Ainda segundo Menninghaus, é preciso distinguir o sentido do prefixo “sem” do “conteúdo positivo” atribuído “à ausência que este indica: o sem-finalidade (*das Zwecklose*), o desinteressado (*das Interesselose*), o belo sem conceito (*das Begrifflose*) em Kant”. MENNINGHAUS, W., *Lo Inexpresivo: las Variaciones de la Ausencia de Imagem em Walter Benjamin*, pp. 37-38.

da linguagem e da obra de arte. Segundo Benjamin, foi Friedrich Hölderlin quem estabeleceu, nos seus *Comentários ao Édipo* de Sófocles, a mais precisa definição do “sem-expressão”. Nas palavras de Hölderlin, “o sem-expressão” aparece no “transporte trágico” e tem o nome de “cesura”:

[...] o transporte trágico é propriamente vazio e o mais desprendido. Por isso, na seqüência rítmica das representações em que se apresenta o transporte, faz-se necessário aquilo que, na dimensão silábica, se costuma chamar de cesura, a palavra pura, a interrupção anti-rítmica, a fim de se encontrar a alternância capaz de arrancar as representações num tal cume que o que aparece não é mais a alternância das representações, mas a própria representação⁵⁹.

Para a teoria benjaminiana da arte, nenhuma obra pode aparentar vida sem con-verter-se em mera aparência e deixar de ser obra de arte. Ao contrário, em toda obra de arte autêntica “a vida que se agita nela deve parecer paralisada e como que imobilizada num instante”, porque esta vida e agitação constituem a beleza, “a harmonia que inunda o caos e – apenas aparenta tremer⁶⁰”, mas é a sua imobilização que constitui a verdade da obra⁶¹.

⁵⁹ Friedrich Hölderlin *apud* BENJAMIN, W., *Goethes Wahlverwandschaften*, **Gesammelte Schriften I.1**, pp. 181 – 182.

⁶⁰ BENJAMIN, W., **Gesammelte Schriften I.3**, p. 832.

⁶¹ Em sua biografia de Walter Benjamin, Bernd Witte refere-se à idéia do “sem-expressão” como o fundamento metafísico de “um contra-projeto teórico” à arte expressionista. WITTE, B., **Walter Benjamin**, p. 23. Cf. também MENNINGHAUS, W., [**Continua**]

O que interrompe esta aparição da beleza e detém todo o movimento é precisamente o que Walter Benjamin chama de o “sem-expressão”, aquele elemento “inexprimível” que emerge nas obras de arte e que possui uma natureza misteriosa e enigmática que se libera do esforço e da ordem de toda comunicação.

É esta emergência do “sem-expressão”⁶² que funda o teor da obra de arte. Benjamin ressalta a violência deste gesto, violência que se “não pode, com efeito, separar, na arte, a aparência e a essência pode, ao menos, impedi-las de se misturar”⁶³.

Mas esta aparição do “sem-expressão”⁶⁴ só é possível através da mortificação e do rompimento da

[Continuação da Nota 61] *Lo Inexpresivo: las Variaciones de la Ausencia de Imagem en Walter Benjamin*, p. 37: “toda a filosofia juvenil de Walter Benjamin leva a marca de uma ‘categoria’ de ‘oposição’ ao belo e ao estético em geral”.

⁶² Bernd Witte aproxima o “sem-expressão” de uma determinação negativa da “condição de possibilidade do acesso à verdade da obra de arte”. WITTE, B., **Walter Benjamin**, p. 75. Nas tragédias gregas, Walter Benjamin identifica o “sem-expressão” no mutismo do herói trágico que, para ele, constitui o “fundamento mesmo do sublime” e que se caracteriza como “palavra moral”. BENJAMIN, W., *Schicksal und Charakter, Gesammelte Schriften II.1*, p. 175. O silêncio do herói trágico se distingue da mera “perda da fala” precisamente por sua “eficácia comunicativa”, isto é, enquanto “articulação da não-articulação”. MENNINGHAUS, W., *Lo Inexpresivo: las Variaciones de la Ausencia de Imagem en Walter Benjamin*, p. 44.

⁶³ BENJAMIN, W., *Goethes Wahlverwandschaften, Gesammelte Schriften I.1*, p. 181.

⁶⁴ No romance **As afinidades Eletivas**, a frase que contém, para Walter Benjamin, a “cesura” da obra e que “suspende toda ação no instante em que Eduardo e Otilia, enlaçados, se lam o seu fim, diz: ‘a esperança passou, como uma estrela cadente, sobre suas cabeças’”. *Ibid.*, pp. 199-200.

falsa aparência de vida das obras de arte: “crítica é mortificação das obras⁶⁵”. Numa carta a Florens Christian Rang, de 9 de dezembro de 1923, Walter Benjamin ainda acrescenta “não (romanticamente) [como] a intensificação da consciência nelas, antes, [como] o estabelecimento do saber nelas⁶⁶”.

Mas aqui a formulação de Walter Benjamin é ainda mais radical: somente quem pode destruir pode criticar. A crítica efetua a mortificação das obras de arte apenas para transportá-las do meio da beleza e da aparência para o meio da verdade e, dessa maneira, redimi-las. Apenas a mortificação do transitório “teor coisal” pode manifestar a sua significação redentora em oposição à aparência de vida das obras de arte. Benjamin é categórico: “o objetivo da crítica filosófica é mostrar que a função da forma artística é justamente converter em teores de verdade os teores históricos da coisa, que estão na raiz de toda obra significativa⁶⁷”.

Cabe, portanto, à crítica desmascarar o mito da obra de arte clássica, isto é, a ilusão da “bela aparência” projetada por ela e a sua lei, que reenvia sempre a uma totalidade enganosa, a uma falsa harmonia. E o “sem-expressão”, é, com efeito, aquilo mesmo que “fragmenta o que, em toda bela aparência, ainda sobrevive como herança do caos: a totalidade falsa, enganosa – a totalidade absoluta⁶⁸”.

⁶⁵ BENJAMIN, W., *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, **Gesammelte Schriften I.1**, p. 357.

⁶⁶ BENJAMIN, W., **Gesammelte Schriften I.3**, p. 889.

⁶⁷ BENJAMIN, W., *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, **Gesammelte Schriften I.1**, p. 358.

⁶⁸ BENJAMIN, W., *Goethes Wahlverwandschaften*, **Gesammelte Schriften I.1**, p. 181.

Para Walter Benjamin, a beleza está implicada na aparência e na ilusão projetada pela obra de arte, cuja estrutura subjacente é essencialmente simbólica. É precisamente a esta “pretensão de totalidade, de uma comunhão imediata com o Absoluto nelas e delas mesmas⁶⁹” que se chama “simbolizar”. Numa anotação de Benjamin da mesma época da redação do ensaio sobre **As afinidades Eletivas**, lê-se:

[...] o profundo verso de Mörike: “mas o que é belo é bem-aventurado em si mesmo” vincula a aparência à beleza, se entende com a beleza da arte. [...]. No plano mais baixo é a totalidade e perfeição da realidade sensível, no supremo, a da bem-aventurança. [...]. A forma é a lei pela qual o belo se liga à perfeição e à totalidade⁷⁰.

No conceito de “símbolo” vemos sempre ressoar um fundo metafísico. A realidade sensível aparece, portanto, não como uma mera nulidade ou opacidade, mas sim como exemplo e reflexo do verdadeiro. O simbólico designa a unidade de ideal e manifestação que é específica da obra de arte. A unidade do visível e do invisível no “símbolo” expressa a indissociabilidade de forma e conteúdo.

Para Walter Benjamin, no entanto, a obra de arte só pode ser pensada como um “torso”. No “apêndice esotérico” do livro **O Conceito Romântico de Crítica**

⁶⁹ Id. Ibid.

⁷⁰ BENJAMIN, W., *Kategorien der Aesthetik*, **Gesammelte Schriften I.3**, pp. 829 .

de Arte no Romantismo Alemão, Benjamin já menciona esta idéia do caráter de “torso” das obras, apontada por Goethe: “em relação ao ideal, a obra singular permanece como que um torso⁷¹”, em que a “bela aparência”, purificada e liberada de toda sedução, se dissolve infinitamente⁷².

Assim, para a teoria benjaminiana da arte, apenas o “sem-expressão” pode completar a obra de arte, pois é justamente ele que é capaz de reduzi-la a uma obra imperfeita, à “mínima totalidade da aparência⁷³” e a “fragmentos do mundo verdadeiro, a torso de um símbolo⁷⁴”, ao introduzir aquela “cesura” que relaciona de modo não-dialético e simultâneo “destruição e salvação, aniquilamento e reconciliação⁷⁵”.

Para Benjamin, no entanto, se o “sem-expressão” se opõe à aparência de “totalidade” e de “perfeição” das obras de arte sua relação com esta é absolutamente necessária, pois

[...] tudo o que é essencialmente belo está sempre e essencialmente – mas em graus infinitamente distintos – ligado à aparência. Esta ligação alcança a sua máxima intensidade onde a vida se manifesta e precisamente aqui na polaridade explícita de aparência triunfante e

⁷¹BENJAMIN, W., *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, **Gesammelte Schriften I.1**, p. 114.

⁷²BENJAMIN, W., *Phantasie*, **Gesammelte Schriften VI**, p. 115.

⁷³BENJAMIN, W., *Goethes Wahlverwandschaften*, **Gesammelte Schriften I.1**, p. 181.

⁷⁴Id. *ibid.*

⁷⁵MENNINGHAUS, W., *Lo Inexpresivo: las Variaciones de la Ausencia de Imagem en Walter Benjamin*, p. 54.

aparência que se extingue. [...] [...] porque justamente o belo, senão a aparência mesma, cessa de ser essencialmente belo quando é privado desta aparência. Porque esta lhe pertence como o véu, e vê-se, assim, que a lei essencial da beleza impõe a esta que apareça como tal apenas no velado⁷⁶.

3.2 O MISTÉRIO

Para a teoria benjaminiana da arte, a aparência é o “véu” da beleza e a sua lei essencial determina que esta “apareça como tal apenas no velado⁷⁷”. A beleza não é, portanto, nem a “aparência” nem o “véu de outra coisa⁷⁸”: “ela mesma não é fenômeno, mas absoluta essência, que apenas no velamento permanece essencialmente igual a si mesma⁷⁹”.

E este é o caso em todas as obras de arte. O belo não é, portanto, nem o “véu” nem o “objeto velado”, mas o objeto em seu “véu”. Segundo Walter Benjamin, a metáfora do “véu” “contém a essência da beleza artística⁸⁰”. Mas a beleza não se reduz à aparência, embora Benjamin reconheça que “em toda beleza artística subsiste [a] aparência, isto é, ainda habitam aquela busca e limite da vida⁸¹” sem os quais esta beleza

⁷⁶ BENJAMIN, W., *Goethes Wahlverwandschaften*, **Gesammelte Schriften I.1**, p. 194.

⁷⁷ Id. *Ibid.*

⁷⁸ Id. *Ibid.*

⁷⁹ Id. *Ibid.*

⁸⁰ Id. *Ibid.*

⁸¹ BENJAMIN, W., *Goethes Wahlverwandschaften*, **Gesammelte Schriften I.1**, p. 195.

não é possível. É justamente esta aparência que garante “visibilidade” à beleza, pois, “como já se lê em Platão, a bela aparência está unida, em primeiro lugar, à *opsis*, à visibilidade e à fenomenalidade da luz⁸²”.

Entretanto, confundir beleza e aparência apenas conduz apenas à “barbárie filosófica” ao alimentar a idéia de que seria possível algo como o “desvelamento” da verdade do belo. Porque aqui a verdade não é reconhecida como objeto de interrogação, mas como exigência:

[...] a partir desta idéia de que a verdade em si mesma não é visível e apenas poderia fundar sua visibilidade num traço que não lhe é próprio, reduz a beleza a uma aparência; além da sua falta de método e de razão, esta conduz, finalmente, à barbárie filosófica. Que outra coisa poderia significar a idéia de que a verdade do belo poderia ser desvelada?⁸³.

Benjamin é categórico: o “desvelamento” da verdade do belo é impossível. E esta deve ser precisamente a idéia que orienta a crítica de arte. À crítica, não cabe erguer o véu, mas antes conhecê-lo, da forma mais precisa, enquanto véu. Apenas dessa maneira a crítica artística pode atingir a verdadeira contemplação do belo, que se encontra – ainda que imperfeitamente – na pura contemplação do ingênuo, isto é, na “intuição do belo como mistério⁸⁴”. Porque o

⁸² MENNINGHAUS, W., *Lo Inexpresivo: las Variaciones de la Ausencia de Imagem en Walter Benjamin*, p. 41.

⁸³ BENJAMIN, W., *Goethes Wahlverwandschaften*, **Gesammelte Schriften I.1**, p. 195.

⁸⁴ Id. *ibid*.

[...] belo da arte jamais pode parecer sagrado. A beleza não-aparente já não é essencialmente beleza, mas algo maior. Mas em conseqüência, uma beleza cuja aparência já não busca unir-se à totalidade e à perfeição, mas que permanece livre, aumentando intensivamente, de algum modo, esta beleza, já não é mais beleza da arte, mas beleza demoníaca⁸⁵.

Segundo Walter Benjamin, só é possível compreender verdadeiramente uma obra de arte quando esta se apresenta diante de nós como “mistério”. Pois o “mistério” é o fundamento, ao mesmo tempo, “ontológico e divino da beleza⁸⁶”, mas também é “condicionado divinamente que, desvelado fora de hora, o pouco aparente, com que a revelação substitui o mistério, escape e desapareça⁸⁷”.

Desvelado, este objeto a quem o “véu” pertencia como um órgão se mostraria infinitamente “pouco aparente”, isto é, perderia o brilho. Mas este brilho intermitente, esta fulguração, é precisamente o modo de aparecer da beleza e da verdade, que constitui o “teor do belo⁸⁸”.

Justamente por isso, o “sem-expressão” se opõe, nas obras de arte, a esta “aparência que transfigura, por isso constitui uma arte da ‘falta de [...] aparência luminosa⁸⁹’ e toma distância da categoria do belo.

⁸⁵ BENJAMIN, W., *Kategorien der Aesthetik*, **Gesammelte Schriften I.3**, p. 829.

⁸⁶ BENJAMIN, W., *Goethes Wahlverwandschaften*, **Gesammelte Schriften I.1**, p. 195.

⁸⁷ Id. *ibid*.

⁸⁸ BENJAMIN, W., *Einleitung*, **Gesammelte Schriften I.3**, p. 929.

⁸⁹ MENNINGHAUS, W., *Lo Inexpresivo: las Variaciones de la Ausencia de Imagem en Walter Benjamin*, p. 41.

Na esfera da “beleza essencial” é celebrado o luto da aparência, embora Benjamin admita que, mesmo no caso do “menos” vivo – e este é o caso de todas as obras de arte –, quando este é “essencialmente belo”, “algo da aparência ainda se conserva⁹⁰”.

O que a obra torna visível não é a própria idéia, mas o mistério desta idéia. Toda obra de arte é misteriosa e enigmática porque “se levanta do insondável da beleza, onde está arraigada na aparência⁹¹”. Mas é como revelação que esta obra pertence à filosofia da história. Assim podemos entender porque “toda beleza contém em si [...] ordens histórico-filosóficas⁹²”. Na já mencionada carta a Florens Christian Rang, de 9 de dezembro de 1923, Benjamin assinala esta relação:

[...] a historicidade específica das obras de arte é também deste tipo, que não se descobre numa história da arte, mas somente numa interpretação. Uma interpretação, na verdade, faz jorrar conexões que são atemporais, sem serem por isso desprovidas de importância histórica. Estes poderes que, com efeito, se tornam temporais de modo explosivo e extensivo no mundo da revelação (que é o da história), aparecem de modo intensivo no mundo do encobrimento (que é o da natureza e das obras de arte)⁹³.

⁹⁰ BENJAMIN, W., *Goethes Wahlverwandschaften*, **Gesammelte Schriften I.1**, p. 195.

⁹¹ BENJAMIN, W., *Kategorien der Aesthetik*, **Gesammelte Schriften I.3**, p. 830.

⁹² BENJAMIN, W., *Goethes Wahlverwandschaften*, **Gesammelte Schriften I.1**, p. 196.

⁹³ BENJAMIN, W., **Gesammelte Schriften I.3**, p. 889.

É por essa razão que Walter Benjamin pode afirmar que “apenas na arte e nos fenômenos da mera natureza⁹⁴” não existe a “dualidade de nudez e velamento⁹⁵” e que a beleza lhes é essencial, enquanto que a ligação entre aparência e beleza só “alcança a sua máxima intensidade onde a vida se manifesta⁹⁶”.

4 DESDOBRAMENTOS

Em carta a Gershom Scholem, citada por Hannah Arendt, Walter Benjamin comenta:

[...] o fim que me propus [...] é ser considerado como o primeiro crítico em língua alemã. A dificuldade é que, depois de cinquenta anos, a crítica literária na Alemanha não é mais considerada como um gênero sério. Alcançar uma posição na crítica, isto [...] significa: recriá-la como gênero⁹⁷.

Mas esta recriação benjaminiana da crítica “como gênero” – e toda a sua obra filosófica, para Adorno, se constitui justamente como “comentário e crítica de textos⁹⁸” – revela a proximidade e o parentesco entre uma certa compreensão da crítica de arte e a filosofia. Segundo Benjamin, “[...] o que a crítica pode descobrir no fundo

⁹⁴ BENJAMIN, W., *Goethes Wahlverwandschaften*, **Gesammelte Schriften I.1**, p. 196.

⁹⁵ Id. *ibid*.

⁹⁶ Id. *ibid*.

⁹⁷ Walter Benjamin *apud* ARENDT, H., *Walter Benjamin*, p. 226.

⁹⁸ ADORNO, Th. W., *Zu Benjamins Gedächtnis*, **Ueber Walter Benjamin**, p. 71.

da obra de arte é a formulação virtual do seu conteúdo como problema filosófico e se deter diante da formulação do problema, como por respeito à obra mesma, mas, na verdade, também como por respeito à filosofia”⁹⁹.

A crítica de arte aparece, portanto, como forma de “apresentação de uma idéia¹⁰⁰”. Nesse sentido, Walter Benjamin recorda a necessária “correlação entre os conceitos metafísicos fundamentais e os fenômenos originários da arte¹⁰¹”. E acrescenta: “a compreensão da relação entre verdade e beleza não apenas é o objetivo mais elevado de todo ensaio de filosofia da arte, mas é de uma importância essencial para a determinação do conceito mesmo de verdade”¹⁰².

Na crítica do romance **As afinidades Eletivas** – que também podemos chamar de “redentora” –, Walter Benjamin dissolve os laços simbólicos do romance clássico, ao retirar do seu contexto frases isoladas e ao “conferir-lhes um novo valor, uma nova posição no centro do sistema metafísico que é próprio ao intérprete¹⁰³”. Esta interpretação faz, então, “jorrar conexões que são atemporais, sem serem, por isso, desprovidas de importância histórica¹⁰⁴”.

Segundo Bernd Witte, Benjamin tinha plena consciência da “singularidade metodológica” da sua interpretação, que procedia da mesma maneira que as

⁹⁹ BENJAMIN, W., *Theorie der Kunstkritik*, **Gesammelte Schriften I.3**, p. 834.

¹⁰⁰ BENJAMIN, W., **Gesammelte Schriften I.3**, pp. 888.

¹⁰¹ BENJAMIN, W., *Einleitung*, **Gesammelte Schriften I.3**, p. 915.

¹⁰² BENJAMIN, W., **Gesammelte Schriften I.3**, p. 929.

¹⁰³ WITTE, B., **Walter Benjamin**, p.74.

¹⁰⁴ BENJAMIN, W., **Gesammelte Schriften I.3**, p. 889.

alegorias medievais e barrocas, ao “retirar os elementos das suas relações ‘naturais’ para elaborar, graças a elas, as constatações morais ou teológicas previstas¹⁰⁵”, conferindo, então, a estes elementos profanos um caráter sagrado.

Mas é precisamente ao retirar os elementos do seu contexto, da “massa não-ordenada do saber morto¹⁰⁶”, que o crítico, agora tornado alegorista, pode restituir a estes mesmos elementos a “esperança de que qualquer coisa desta época sobreviverá – justamente porque foi arrancada dela”¹⁰⁷.

¹⁰⁵ WITTE, B., **Walter Benjamin**, p.74.

¹⁰⁶ BENJAMIN, W., **Gesammelte Schriften V.1**, p. 570, [J80, 2; 80a, 1].

¹⁰⁷ BENJAMIN, W., *Karl Kraus*, **Gesammelte Schriften II.1**, p. 365.