

As pesadas achas do passado, a cinza leve do vivido: o jovem Benjamin e a tarefa da crítica

Luís Inácio Oliveira Costa^{1*}

Resumo: O presente artigo pretende discutir a concepção de crítica elaborada por Walter Benjamin em alguns escritos fundamentais de sua juventude, em especial o ensaio de 1922 sobre *As afinidades eletivas* de Goethe.

Palavras-chave: Crítica – Literatura – Filologia – Historiografia

Abstract: The present article intends to discuss the concept of criticism elaborated by Walter Benjamin in some fundamental writings from his youth, especially the 1922 essay about Goethe's *Elective Affinities*.

Keywords: Criticism – Literature – Philology – Historiography

Em muitos de seus escritos de juventude, por volta do fim dos anos 1910 e início dos anos 1920, Benjamin já demonstra dirigir as suas inquietações para a problemática da crítica. É certo que tal problemática, em suas bases filosóficas modernas, não pode ser desvincilhada inteiramente do legado kantiano que, com toda a sua preocupação antidogmática e *aufklärer* em demarcar os limites razoáveis da razão, permite não apenas à razão julgar-se a si mesma, mas pretende oferecer as condições de uma atitude crítica não apenas com respeito ao problema do conhecimento e, sobretudo,

1 * Professor do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Maranhão e doutorando em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas.

ao mundo ético da ação, mas também, em última instância, ao julgamento do que é belo, inclusive das assim chamadas obras de arte. Se a formação filosófica de Benjamin passou, nos seus anos de jovem universitário, pelo influxo desse legado kantiano, sobretudo através de seus professores neokantianos, desde cedo ele soube criar uma espécie de desconfiança crítica em relação à pretensão totalizadora do sistema kantiano e à primazia conferida pelos neokantianos à teoria do conhecimento. Ao que parece, foi a filosofia da história de Kant que, por algum tempo, despertou o interesse do jovem Benjamin. Se no seu artigo de 1917 “Para o programa de uma filosofia por vir”, Benjamin se lança num diálogo bem peculiar com a filosofia de Kant e, especialmente, num enfrentamento crítico do conceito kantiano de experiência, reduzido de forma empobrecedora, segundo ele, a um problema de teoria do conhecimento, o que parece instigá-lo já aí é um outro conceito kantiano, o de tarefa infinita, como ele próprio confessa na sua correspondência da época a seu amigo Gershom Scholem.² A noção de tarefa infinita em Kant parece abrir a Benjamin uma via de acesso em direção à filosofia kantiana da história e não por acaso era a esta que Benjamin pretendia dedicar os seus estudos de doutorado na Suíça. No entanto, logo o jovem Benjamin abandona essas pretensões e não é difícil reconhecer nas pesquisas desse momento o esforço por construir uma visada filosófica própria nascida de suas inquietações e de seus interesses, quase sempre em franca resistência a uma filosofia acadêmica.

Assim, não é propriamente na filosofia crítica kantiana, mas, antes, nos poetas-críticos do romantismo de Jena, sobretudo

2 Cf. BENJAMIN, Walter. *Correspondance I (1910-1928)*. Trad. de Guy Petitdemange. Paris: Aubier Montaigne, 1979. p. 147.

Friedrich Schlegel e Novalis, que o jovem Benjamin buscará uma concepção de crítica que possa articular-se às suas preocupações com as criações artísticas, em especial as obras de linguagem. Não por acaso, ele dedica a sua circunspecta tese de doutorado de 1919 justamente ao conceito de crítica de arte no primeiro romantismo. É o próprio Benjamin que reconhece, aliás, que, se nos tempos de sua formação filosófica, ele se aventurou com afinco na leitura da obra de Platão e de Kant e, depois, dos textos filosóficos da Escola de Marburg, aos poucos o seu interesse “pelo teor filosófico da escritura literária e das formas de arte passou ao primeiro plano”³ e ganhou por fim sua expressão privilegiada no seu trabalho bernense sobre o romantismo alemão.

Para Benjamin, é no idealismo de Fichte e não exatamente no criticismo de Kant que os românticos de Jena buscaram os fundamentos filosóficos para a sua ideia de crítica. Sobretudo o conceito fichteano de reflexão foi mobilizado por Schlegel para construir uma concepção arrojada de crítica de arte. Por essa concepção, a obra de arte singular somente ganha sentido por sua imersão no *médium*-de-reflexão da arte, ou seja, na medida em que participa da virtualmente infinita produtividade reflexiva da arte e tem assim despertado o potencial de crítica que ela carrega em si mesma. Disso decorre que o trabalho da crítica não tem a ver com um julgamento externo à obra de arte por meio do qual o crítico se pretende um juiz que submete a obra a um tribunal – e não são certamente aleatórias aqui as referências às metáforas

3 _____. Lebensläufe II. In: *Gesammelte Schriften*. Band VI. Suhrkamp: Frankfurt AM Main, 1991. p. 216; _____. *Curriculum vitae* II. In: *Écrits autobiographiques*. Trad. de Christophe Jouanlanne et alii. Paris: Christian Bourgois, 1994. p. 28. Houve cotejo com a tradução francesa.

judiciais do juízo, do julgamento e do tribunal tão centrais na filosofia crítica de Kant.

É, pois, como um *medium*-de-reflexão que os românticos de Jena buscam compreender a arte e, para eles, esta se confunde com a criação poética no seu sentido mais amplo, a poesia enquanto pura criação (*poiésis*). A obra de arte, em sua configuração singular, somente se realiza e pode ganhar desdobramentos nesse *medium*-de-reflexão da arte. É também no *medium*-de-reflexão que o trabalho da crítica pode se dar justamente como potencialização e desdobramento da obra ou, ainda, como um sempre retomado acabamento da obra, já que essa, em sua singularidade, resta sempre incompleta, em estado de torso. Por isso, para a filosofia da arte dos românticos de Jena, a arte é pensada como “(...) uma determinação do *medium*-da-reflexão, provavelmente a mais fecunda que ele recebeu” e, como sua contrapartida, a crítica de arte é menos o julgamento da obra por critérios prévios e exteriores que “(...) o conhecimento do objeto neste *medium*-da-reflexão”⁴ ou então aquele “(...) 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”.⁵

São antes de tudo investigativos e experimentais os propósitos do jovem Benjamin ao acercar-se dessa concepção romântica de crítica. Logo, não há propriamente uma atitude de adesão ao grande modelo de crítica concebido pelos românticos. Ao contrário, o que parece interessar a Benjamin é instruir-se com os poetas críticos de Jena, deles extrair elementos e forças para

4 _____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. de Marcio Seligmann-Silva. 3ª Ed. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 62; _____. *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. In: *GS*. Band I-1. p. 69;

5 Id. Ibid. p. 72; Id. Ibid. p. 65.

forjar a sua própria compreensão do trabalho da crítica. Por isso, no apêndice que junta ao corpo principal da tese sobre *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, Benjamin acaba por confrontar o romantismo de Jena e o classicismo de Goethe, o primeiro preocupado com o problema da forma artística e com uma concepção de crítica que pudesse dar conta desse problema e o último mais cioso de um ideal de belo artístico para o qual a questão da crítica seria secundária e acessória. Mas esse confronto, longe de pretender um mero cotejo acadêmico de conceitos divergentes, tem sentido apenas na medida em que dá ao jovem Benjamin a oportunidade de investigar concepções estéticas em disputa e testar teses que se opõem em torno da problemática da crítica. Se Benjamin não chega a marcar a sua própria posição neste escrito-apêndice, tudo ali sugere um esforço de elaboração de sua própria maneira de conceber o trabalho da crítica.

O debate em torno da questão da crítica, que permanece em suspenso no apêndice ao trabalho sobre o romantismo alemão, será logo retomado em 1922 no ensaio de grande envergadura dedicado às *Afinidades eletivas* de Goethe, mas já então sob a forma de uma condensada teoria da crítica. É, com efeito, nesse rico e difícil ensaio sobre o romance da maturidade de Goethe que o jovem Benjamin não apenas formula, numa vigorosa síntese, a sua concepção de crítica como também busca colocá-la em prática no seu esforço de “(...) iluminar uma obra inteiramente a partir de si mesma”, como ele próprio chegou a esclarecer.⁶ O precioso parágrafo de abertura do ensaio, com as suas importantes distinções entre comentário e crítica e entre teor material e teor de

6 _____. Lebensläufe II. In: GS. Band VI. Op. Cit. p. 216; _____. *Curriculum vitae* II. In: *Écrits autobiographiques*. Op. Cit. p. 28.

verdade, pode então ser lido como o esboço fundamental da teoria da crítica do jovem Benjamin. Mas vale lembrar que a ideia e a prática de crítica elaboradas aí por Benjamin não se desligam de um debate decisivo – ao mesmo tempo diálogo e enfrentamento – com toda uma tradição estética moderna, sobretudo alemã, que vem do romantismo e do classicismo goetheano mas também, mais remotamente, do barroco alemão, o assim chamado *Trauerspiel*.⁷ O conceito e o próprio trabalho da crítica nascem, pois, de uma operação de aproximação e distanciamento em relação a essa tradição estética e literária. Ora, por essa operação crítica benjaminiana, as obras do passado cultural podem ser lidas na interpelação que dirigem ao presente, mesmo numa constelação significativa com o presente, mas também em sua distância e em sua diferença, por assim dizer em sua dissimetria em relação ao momento da leitura crítica. A tradição artística e cultural é recolhida com atenção e cuidado mas, ao mesmo tempo, submetida a uma espécie de desmontagem crítica. Benjamin parece mesmo vislumbrar nesse choque crítico – nessa destruição redentora da obra – a possibilidade de despertar e liberar os seus potenciais de sentido e, com isso, impedir que as forças críticas suscitadas pela obra sejam como que aplainadas. Quase uma antecipação daquele princípio historiográfico e político reivindicado na tese VI de “Sobre o conceito de história”, o seu derradeiro escrito, apesar das importantes diferenças que separam o jovem Benjamin do historiador materialista do fim dos anos 1930: “Em cada época é preciso arrancar a transmissão da tradição ao conformismo

7 Cf. a respeito GATTI, Luciano. *Constelações. Crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo, Edições Loyola, 2009.

que está na iminência de subjugar-la”.⁸ Quanto a isso, o ensaio de 1922 sobre Goethe é emblemático – nele, Benjamin se opõe fortemente às leituras enfaticamente laudatórias de Goethe que pretendem antes de tudo transformá-lo em monumento literário, particularmente a de Friedrich Gundolf, o filólogo oriundo do círculo de Stefan George.

Gostaríamos, então, de nos deter aqui nessa teoria da crítica que subjaz ao parágrafo de abertura do ensaio sobre Goethe. Ora, a concepção de crítica que o jovem Benjamin elabora e explicita nessa introdução do ensaio toma como seu ponto de partida fundamental o reconhecimento de que as obras de arte e as criações linguísticas se destacam ao mesmo tempo como objetos históricos *sui generis* e formas especiais de condensação de saber. É nessa qualidade que as obras apresentam uma dimensão de verdade: configuram, por assim dizer, um *medium*-de-exposição de um teor de verdade. No entanto, a dimensão de verdade que as obras de algum modo expõem – e precisamente por seu inescapável caráter *expositivo* – está em inteira dependência dos elementos histórico-linguísticos aos quais ela deu uma determinada conformação. É, pois, na configuração singular que a obra deu aos “materiais da realidade histórica”, segundo a expressão do próprio Benjamin, que o teor de verdade da obra pode expor-se para o seu leitor-tradutor-crítico. Nessas construções histórico-linguísticas que são as obras deixadas pela tradição cultural, o espiritual, a sua dimensão de verdade, se encontra inextricavelmente ligada ao seu caráter de objeto histórico, ao seu teor de coisa. A partir dessa compreensão

8 BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005. p. 65; _____. “Über den Begriff der Geschichte”. In: GS. Band I-2. p. 695.

da obra de arte, Benjamin pode distinguir entre teor de verdade (*Wahrheitsgehalt*) e teor de coisa (*Sachgehalt*) e, por essa distinção mesma, deslocar-se do tratamento da obra nos termos estritos da clássica e estanque oposição entre forma e conteúdo.

Com efeito, a distinção entre crítica e comentário desdobra-se numa segunda e não menos fundamental distinção entre teor de verdade e teor de coisa, já que, para Benjamin, enquanto o comentário, com sua preocupação histórico-filológica, tem em mira o teor material da obra, o trabalho da crítica visa propriamente ao seu teor de verdade. É da correlação entre teor de coisa e teor de verdade, correlação imanente à obra, que decorre a “lei fundamental da escrita literária”⁹, como tal designada por Benjamin – tanto mais significativo e relevante é o teor de verdade da obra tanto mais este se encontra imbricado de modo íntimo ao seu teor de coisa. Por isso, segundo Benjamin, “as obras que se revelam mais duradouras são precisamente aquelas cujo teor de verdade está mais profundamente imerso em seu teor coisal”¹⁰. Trata-se aqui, certamente, da retomada de uma problemática muito cara aos poetas-críticos do romantismo de Iena: a da perduração histórica da obra de arte. Tanto quanto os românticos, também Benjamin dá uma importância decisiva à consideração da duração histórica das obras. Entretanto, se Benjamin recupera, em sua teoria da crítica, essa problemática tão típica do romantismo alemão, ele não se furta, por outro lado, de assinalar a distância

9 _____. “*As afinidades eletivas* de Goethe”. Recorremos aqui à tradução de Jeanne Marie Gagnebin ao parágrafo introdutório do ensaio publicada no artigo “A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin”. Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. “A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin”. In: *Discurso* nº 13. São Paulo: USP, 1983. p. 228; _____. „*Goethes Wahlverwandschaften*“. In: GS I-1. p. 125.

10 Id. Ibid.; Id. Ibid.

que o separa da concepção de crítica dos românticos.

Para os românticos, as obras de arte são homólogas a organismos vivos e é nessa qualidade que se lançam num processo virtualmente infinito de amadurecimento e expansão rumo ao absoluto da ideia de arte. Nesse sentido, as obras revelam-se duradouras na medida em que carregam em si mesmas os seus potenciais desdobramentos críticos. Segundo uma tal concepção, é a própria recepção crítica, com suas leituras e releituras, traduções e interpretações, que mantém viva a obra, assegura o seu crescimento e a sua maturação, permite a sua renovação vital e a sua sobrevivência para além do momento em que foi criada. Benjamin está de acordo com os românticos quanto à consideração da assim chamada obra de arte ‘clássica’ como uma obra essencialmente ‘aberta’, cujos sentidos jamais poderão ser fixados definitivamente e que, por isso mesmo, está sempre a solicitar uma outra possível leitura.¹¹ Com efeito, também para Benjamin, como para os românticos, a recepção crítica, no seu sentido mais amplo, cumpre um papel decisivo na perduração histórica das obras. Contudo, Benjamin opõe-se drasticamente a toda concepção organicista e progressiva que faz da obra de arte uma espécie de organismo vivo em contínuo crescimento que, no

11 É Luciano Gatti quem nos chama a atenção para esse sentido romântico da obra ‘clássica’. Cf. a respeito, GATTI, op. cit. p. 54. Cf. também SCHLEGEL, Friedrich. Lyceum 20. In: *O dialeto dos fragmentos*. Trad. de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997. p. 23. Cf. igualmente a proposição de Novalis sobre a literatura clássica citada por Benjamin no apêndice de sua tese sobre os românticos: “(...) Com a literatura clássica se passa como com a Antiguidade; ela não é propriamente dada a nós – ela não é existente -, mas, antes, ela deve ser produzida apenas agora por nós. Através do estudo assíduo e espirituoso dos antigos surge apenas agora uma literatura clássica para nós – a qual os antigos mesmos não possuíam”. *Apud* BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Op. cit. p. 117-118; Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik. In: GS I-1. Op. Cit. p. 116.

entanto, não chega a conhecer as metamorfoses da morte, mas apenas uma virtual imortalidade. No mesmo sentido, Benjamin se recusa a considerar a recepção crítica das obras nos termos de um movimento progressivo e, no fim das contas, pacífico. Já para o jovem Benjamin, o processo de recepção é, ao contrário, intrinsecamente problemático: seu caráter histórico contraditório, todo ele atravessado por descontinuidades, obliterações e conflitos, não se deixa subsumir a um curso linear e progressivo. A própria leitura ambivalente que Benjamin faz de Goethe contra a sua monumentalização pode ser aqui tomada como emblemática desse caráter controverso que marca toda recepção. É assim que ele não reconhece na perduração histórica da obra propriamente um desenvolvimento incessante e ininterrupto da sua vida, como queriam os românticos, mas, ao contrário, o seu significativo deprecimento como objeto histórico.

Ora, na medida em que uma obra se mostra duradoura e, portanto, se inscreve numa duração histórica, o seu teor de coisa – “os materiais da realidade histórica da obra”¹², diz Benjamin – tende a se sobressair e aparecer sob uma estranha nitidez. Isso significa que esses elementos materiais históricos plasmados na obra já não mais subsistem no mundo da mesma forma e a própria obra não permanece incólume aos efeitos dessas transformações. As mudanças históricas afetam, inclusive, a relação do leitor-crítico com a obra, a sua leitura e o seu modo de aproximação em face dela. Mais até: a própria obra transforma-se e se deixa ver na estranheza da sua caducidade; ou, dito de outro modo, a sua materialidade histórica singular se ressalta e a obra se oferece

12 BENJAMIN, Walter. “*As afinidades eletivas* de Goethe”. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. “A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin”. Op. cit. p. 228; BENJAMIN, Walter. “Goethes *Wahlverwandschaften*”, In: GS I-1. p. 125.

então em toda a alteridade que a distância histórica lhe conferiu (ela é a mesma e, no entanto, uma outra obra). Pois a estranheza desses elementos materiais históricos tem o poder de produzir um efeito de distanciamento do leitor-crítico diante da obra. Bem antes do seu contato com o teatro de Brecht, Benjamin já formula aqui uma teoria e um procedimento crítico do estranhamento-distanciamento em relação às obras de arte que, antecipando traços de sua crítica materialista posterior, busca tratar as obras de arte, as criações linguísticas e, de modo geral, os objetos da cultura como construções históricas e ambíguos repositórios de saber diante dos quais o leitor deve exercitar-se num jogo hermenêutico-crítico de ‘aproximação no distanciamento’. Por isso mesmo, para Benjamin, o trabalho a um só tempo filológico e histórico – o trabalho do comentário – com seu enfrentamento aproximativo dos elementos mais descontínuos, efêmeros e estranhos da obra – ou seja, do seu teor material – constitui a condição prévia para toda operação crítica: “Assim, a interpretação dos elementos que sobressaem e causam estranheza, quer dizer, do teor coisal, torna-se cada vez mais a condição preliminar da atividade crítica posterior”.¹³

A primeira das comparações metafóricas a que Benjamin recorre nesse parágrafo de abertura do ensaio sobre Goethe busca assinalar precisamente a condição histórica dos objetos com os quais a atividade da crítica (com a sua preparação na imersão material do comentário) terá de lidar. É assim que o crítico, instruído no trabalho preliminar do comentário, deve comportar-se como um paleógrafo diante de um pergaminho e a obra, tal como um objeto ao mesmo tempo frágil e resistente que sofreu efeitos temporais e resente-se do seu desbotamento, toma o

13 Id. Ibid. p. 228-229; Id. Ibid.

aspecto de um palimpsesto no qual um texto mais antigo, agora esmaecido, “está recoberto pelos traços de uma escrita mais vigorosa, que a ele se refere”.¹⁴ A comparação benjaminiana parece mesmo sugerir a reabilitação de um modelo de interpretação de textos sagrados na leitura de obras profanas, já que também essas últimas comportam camadas superpostas de sentido – inclusive camadas temporais – as quais cabe ao crítico-comentador examinar, revolver, explorar. Justamente por isso, para Benjamin, o trabalho cuidadoso da filologia-historiografia com ‘os materiais da realidade histórica da obra’ deve aliar-se ao trabalho redentor da crítica, oferecendo as condições primeiras para que a atividade crítica possa realizar-se. O jovem Benjamin parece, com isso, pretender recuperar um sentido vigoroso e eminentemente crítico para a filologia-historiografia, o que ganhará novos acentos quando se tratar de uma crítica materialista. Nesse sentido, a combinação muito sutil dos recursos de uma interpretação de fundo teológico-místico com uma preocupação com os elementos históricos materiais das obras, tal como se faz notar nessas primeiras formulações do ensaio sobre Goethe, já antecipa, de algum modo, os traços da crítica materialista posterior com a sua articulação inusitada a referenciais teológicos. Por outro lado, não custa lembrar que, em Benjamin, a atividade que se refere ao ‘comentário filológico e histórico’ – a atividade que abre caminho e prepara o terreno para a crítica – não se reduz a um exercício tão enfadonho quanto vazio de erudição, mas diz respeito, antes de mais nada, a um enfrentamento cuidadoso e a um aprofundamento investigativo da e na materialidade linguística e histórica da obra. Pois a atenção ao teor material da obra e, a partir daí, a

14 Id. Ibid. p. 229; Id. Ibid.

distância histórica que se abre entre ela e o presente do seu leitor conferem à obra uma dissimetria perturbadora ou, para recorrer aos termos do jovem Benjamin, um poder-violência (*Gewalt*) crítico. Em sua desconcertante alteridade, a obra aparece então como um deslocado objeto do passado que perdura no presente, uma *presença* excêntrica e potencialmente crítica do passado no *presente*. O teor de verdade da obra remeteria, portanto, a essa potência crítica a ser mobilizada no presente pela intervenção do crítico com seu apelo destrutivo-redentor.

Benjamin assinala, quanto a isso, que a distância histórica com que a obra se apresenta e se comunica ao presente acaba por promover uma disjunção entre teor material e teor de verdade da obra: “Com isso, teor coisal e teor de verdade, unidos em seu modo de aparecer nos primeiros tempos da obra, aparecem, com seu perdurar, disjuntos, porque o último se mantém oculto sempre da mesma maneira, quando o primeiro vem à luz”.¹⁵ É a partir dessa disjunção entre teor material e teor de verdade precipitada pela história que se pode intensificar a potência crítica da obra, pois se o teor material se torna mais manifesto enquanto o teor de verdade mais enigmático, tende a aumentar a força de provocação e convocação com que a obra se dirige ao presente do leitor-crítico. Ora, se o teor de verdade da obra somente alcança uma exposição nos materiais histórico-linguísticos configurados na obra (ou seja, em seu teor de coisa), as transformações nesse teor de coisa, com todos os seus efeitos de deperecimento, resultam numa transformação na própria forma de exposição do teor de verdade. O que Benjamin elabora aqui é, com efeito, uma arrojada compreensão da obra de arte como um frágil e resistente

15 Id. Ibid. p. 228; Id. Ibid.

medium histórico-linguístico de exposição da verdade e talvez a consequência mais radical dessa compreensão seja mesmo o reconhecimento do caráter propriamente imanente, ou seja, histórico-linguístico do teor de verdade exposto na obra. Contudo, não apenas o teor de verdade somente alcança apresentar-se numa certa configuração histórico-linguística (e, por isso mesmo, não se mantém incólume a transformações), como também a atividade crítica integra esse movimento histórico da obra, também ela tem uma inscrição histórica. Nesse sentido, é por sua operação de estranhamento-distanciamento que o crítico pode construir uma espécie de constelação histórico-interpretativa entre o caráter *passado* da obra e a sua leitura no presente. Ou seja: o teor de verdade – a potência crítica que a distância histórica confere à obra – somente ganha um novo possível sentido por meio dessa constelação crítica entre passado e presente que devolve a verdade da obra à sua condição histórica e nela pode então vislumbrar uma *frágil força messiânica*¹⁶, para recorrer aqui à conhecida expressão de Benjamin nas teses “Sobre o conceito de história”.

É a partir dessa compreensão da obra de arte e da atividade crítica que Benjamin pode repropor aquela que ele considera a questão crítica fundamental – “se a aparência do teor de verdade se deve ao teor coisal ou se a vida do teor coisal, ao teor de verdade”.¹⁷ Ao reformular a *questão crítica* nesses termos, questão já insinuada na tese bernense sobre o romantismo de

16 Se a referência aqui às teses “Sobre o conceito de história” pode parecer deslocada, deve ser lembrado do esotérico escrito “Fragmento político-teológico”, da juventude de Benjamin, no qual as referências políticas ao messianismo judaico já são claras.

17 BENJAMIN, Walter. “*As afinidades eletivas* de Goethe”. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. “A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin”. Op. cit. p. 229; BENJAMIN, Walter. “Goethes *Wahlverwandschaften*”. In: GS I-1. p. 125.

Iena, Benjamin se põe em confronto tanto com a tradição alemã da estética da bela aparência (*schöner Schein*) e, sobretudo, com Goethe, quanto com a pretensão crítica dos românticos. Assim, a primeira resposta ao problema (“a aparência do teor de verdade se deve ao teor coisal”) remete, no fundo, a toda a assim chamada tradição da bela aparência (inclusive e sobretudo, a Goethe), para a qual a obra de arte faz aparecer, na sua bela composição, uma verdade eterna, como que imune às vicissitudes históricas – para Benjamin, essa solução ao problema da crítica não pode se sustentar justamente por sua evasão platonizante para algo como uma instância artística intemporal da qual a obra concreta não passa de um mero reflexo sensível. Na verdade, o que Benjamin pretende é nada menos que emancipar a atividade crítica de toda essa estética clássica do belo e, por um mesmo golpe, radicá-la numa profunda compreensão histórica das obras. Ora, a segunda maneira de tratar a questão da crítica – a vida do teor coisal se deve ao teor de verdade – enfatiza precisamente a vida histórica da obra, mas não em termos de um progresso contínuo e cumulativo, como queriam os românticos, e sim como um devir histórico, que transforma e mesmo decompõe a obra ao mesmo tempo que altera também os modos de sua recepção – é esse enfrentamento da densidade histórica da obra que, para Benjamin, deve preocupar o trabalho da crítica. E, todavia, a vida da obra se deixa ver, antes de tudo, pelos efeitos destrutivos do tempo histórico. Paradoxalmente, é o próprio deperecimento histórico da obra que pode nela despertar uma centelha de vida, suficiente, no entanto, para instigar o crítico. O ‘teor de verdade’ da obra aparece então como uma força residual da destruição histórica, um resto de inconciliado, tão significativo quanto perturbador

“um enigma”, diz Benjamin)¹⁸, que interpela o leitor e lhe dirige o seu apelo por redenção.

É para enfatizar o caráter transformador-destruidor do devir histórico das obras que Benjamin se serve da poderosa metáfora da fogueira (a segunda grande ‘comparação metafórica’ desse parágrafo inicial do ensaio; na verdade, quase uma alegoria). Nela, a obra em seu movimento histórico assemelha-se a “um monte de lenha em chamas” diante do qual o comentador se posta como um “químico” e o crítico como um “alquimista”. O que primeiro chama a atenção na rica junção de imagens talvez seja a metáfora ígnea, sobretudo porque aqui essa recorrente metáfora benjaminiana comparece tanto sob a forma destruidora da combustão e do incêndio que transforma os materiais ao ponto de desintegrá-los quanto sob a figura da chama débil que sugere a persistência surpreendente de algo vivo em meio ao material decomposto. No entanto, também não deve passar despercebido que o jovem Benjamin compare o comentário filológico-histórico à química, uma típica ciência moderna, e, em contraposição, associe a atividade crítica à antiga sabedoria mística da alquimia. E não deixa de ser igualmente sugestivo que, em contraste com o teor de verdade, comparável a uma ‘chama viva’ que ainda crepita após a combustão, ele descreva metaforicamente o teor material, de um lado, como algo resistente e também pesado (‘as pesadas achas do passado’), com a duplicidade de sentido que esse ‘peso do passado’ pode implicar, e, de outro, como os restos do material decomposto e reduzido a pó pela combustão, que, justamente por isso, recordam a perecibilidade dos materiais históricos, mas aludem também à leveza que pode advir dos efeitos de destruição-

18 Id. Ibid. p. 229; Id. Ibid. p. 126.

transformação da história ('a cinza leve do vivido').

Nesse sentido a história das obras prepara a sua crítica e, por conseguinte, a distância histórica aumenta a sua força. Recorrendo a uma comparação poderia considerar-se a obra no seu crescimento como um monte de lenha em chamas diante do qual o comentador se postaria como um químico, e o crítico, como um alquimista. Enquanto que para o primeiro a madeira e a cinza são os únicos objetos de análise, para o segundo somente a chama permanece um enigma: o do vivo. Assim, o crítico pergunta pela verdade, cuja chama viva continua a queimar além das pesadas cinzas do passado e da cinza leve do vivido.¹⁹

Essa mesma compreensão radicalmente histórica da obra de arte e do trabalho da crítica é reafirmada no livro sobre o drama barroco alemão, o ousado trabalho de 1925 apresentado como tese de habilitação para ingresso na Universidade de Frankfurt e logo retirado por Benjamin para evitar a sua recusa formal. Especialmente num dos longos e cerrados parágrafos da parte dedicada à alegoria barroca, Benjamin retoma a teoria da crítica já traçada na abertura do ensaio sobre *As afinidades eletivas* e, com ela, a distinção fundamental entre teor material e teor de verdade. O que é aí mais uma vez considerado com vigor é a vida histórica de toda criação cultural, em especial das obras de arte, vida histórica entendida, porém, simultaneamente como perduração e perecimento, sobrevida e decrepitude. Ora, essa vida perecível das obras, que as situa numa certa distância histórica e, ao mesmo tempo, lhes confere uma inusitada potência, encontra o seu correlato crítico precisamente no trabalho destruidor-redentor da crítica. Pois, como já foi dito, para Benjamin, o que o trabalho

19 Id. Ibid.; Id. Ibid.

da crítica tem em mira é antes de tudo o potencial crítico que advém desse ‘deperecimento histórico’ da obra. Por isso mesmo, a intervenção crítica busca aprofundar-se nos índices de verdade que se desprendem desse perdurar-perecer da obra e, para tanto, o crítico jamais pode prescindir daquela atividade preparatória que Benjamin denomina de comentário filológico-histórico. Assim, a própria atividade crítica participa desse processo histórico destrutivo que atinge a obra e é nesse sentido que Benjamin pode afirmar, a certa altura do *Trauerspielbuch*, que a crítica se realiza como “mortificação das obras”. Definição não apenas destrutiva mas provocativamente barroca de crítica, à qual o próprio Benjamin se apressa em acrescentar: “Mortificação das obras: por consequência, não, romanticamente, um despertar da consciência nas que estão vivas, mas uma instalação do saber nas que estão mortas”.²⁰

Reside aí – no saber instilado em obras que integram o mundo histórico – a afinidade fundamental que liga por vínculos profundos mas nem sempre evidentes o belo e o verdadeiro e, por consequência, a obra de arte e a filosofia, pois, em termos benjaminianos, tanto a arte quanto a filosofia estão às voltas com aquela dimensão linguística e histórica da verdade que somente pode alcançar uma configuração concreta no *medium*-de-exposição da obra de arte. O belo e o verdadeiro concernem, assim, não a conteúdos transcendentais mas a certos modos linguísticos e históricos de conformação e exposição, o que confere à verdade um caráter artístico-expositivo e, ao mesmo tempo, faz da arte uma forma peculiar de condensação de saber. Ora, nas reflexões do prefácio do livro sobre o drama barroco, Benjamin acentua o

20 _____. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 203-204; _____. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. In: GS I-1. p.357.

caráter *expositivo* que liga, numa correlação íntima, o belo e o verdadeiro e, por conseguinte, recorda a vinculação também estreita entre a filosofia e a arte na preocupação que ambas acalentam com a questão crucial da exposição da verdade, exposição que se faz, no entanto, inescapavelmente, num *medium* linguístico-histórico. É assim que a atividade crítica guarda um caráter genuinamente filosófico e, por isso mesmo, ela somente se realiza graças a um aprofundamento no modo histórico de exposição da verdade ou, segundo as palavras do prefácio ao livro sobre o *Trauerspiel*, “o teor de verdade da obra só pode ser captado pela mais exata das imersões nos pormenores do teor material”.²¹ Mais adiante, em suas reflexões sobre a alegoria barroca, ao reportar-se à mortificação crítica das obras, Benjamin recoloca a tarefa da crítica nos termos seguintes: “O objeto da crítica filosófica é mostrar que a função da forma artística é converter em teores de verdade, de caráter filosófico, os teores materiais, de caráter histórico, que estão na raiz de todas as obras significativas”.²² Uma tarefa filosófica que, no entanto, somente é levada a efeito mediante uma inscrição histórica e uma aproximação cuidadosa em relação ao *medium* histórico das obras de linguagem. É esse duplice teor histórico-filosófico da crítica que faz dela uma tarefa de destruição e redenção. Assim, se as obras decompostas e redimidas pela crítica são comparadas no ensaio sobre Goethe a um monte de lenhas em combustão sob cujos detritos ainda pode arder o enigma de uma flama, no livro sobre o drama barroco, as obras destruídas-redimidas pelo trabalho da crítica são convertidas em ruínas, fragmentos históricos do verdadeiro e do inconciliado.

21 Id. Ibid. p. 51; Id. Ibid. p. 208.

22 Id. Ibid. p. 204; Id. Ibid. p. 358.

“Essa transformação do teor material em teor de verdade faz do declínio da efetividade de uma obra de arte, pela qual, década após década, seus atrativos iniciais vão se embotando, o ponto de partida para um renascimento, no qual toda beleza efêmera desaparece, e a obra se afirma enquanto ruína”.²³

Mas em sua índole histórico-filosófica, a atividade crítica não apenas se deixa interpelar por aquela ‘esfera da verdade visada pelas criações linguísticas’, como também ela se efetiva no *medium* da linguagem, também ela constitui uma peculiar operação de linguagem. Não é por outra razão que ela partilha com as obras de arte o caráter e a forma de uma determinada apresentação-exposição (*Darstellung*) no sentido propriamente artístico que se pode dar a esses termos. Também a operação crítica terá de enfrentar o problema de sua forma de exposição: não um problema acessório qualquer, mas o problema decisivo de sua forma histórico-linguística de exposição e elaboração da verdade. Ora, tal problema diz respeito a um princípio construtivo que, significativamente, se impõe não apenas ao trabalho de construção envolvido em toda obra artística, como também ao procedimento construtivista que Benjamin mais adiante atribuirá ao historiador materialista.²⁴ Com efeito, ao buscar estabelecer uma constelação entre a obra, em toda a densidade histórica que ela carrega, e a sua leitura no presente, a crítica não poderá furtar-se ao trabalho construtivo-expositivo aí implicado, trabalho que nada tem de inócuo e menos ainda de indiferente e por meio do qual justamente os materiais e os recursos de leitura da obra

23 Id. Ibid.; Id. Ibid.

24 Cf. _____. “Sobre o conceito de história”. Op. cit. p. 119; “Über den Begriff der Geschichte”. In: GS I-2. p. 701.

ganharão uma disposição e uma exposição determinadas. Para Benjamin, há mesmo uma afinidade fundamental entre o trabalho da crítica, a atividade experimental e construtiva do pensamento e a força expositiva da linguagem e da escrita. Não se pode deixar de considerar, nesse sentido, que todo esse dimensionamento da atividade histórico-filosófica da crítica traz embutida em si uma teoria da escrita. A própria distinção dialética entre comentário e crítica já nos permite deduzir uma espécie de teoria da escrita que subjaz às formulações da abertura do ensaio sobre *As afinidades eletivas* de Goethe. Não é por acaso que, para Benjamin, a correlação entre o teor material e o teor de verdade de uma obra “(...) determina esta lei fundamental da escrita literária: mais o teor de verdade de uma obra é significativo, mais o seu laço com o teor coisal é imperceptível e interior”.²⁵

É no contexto dessas preocupações que a distinção fundamental entre comentário e crítica que abre o ensaio sobre Goethe termina por confluir nas considerações acerca do escrito crítico-filosófico como “uma autêntica forma de prosa (*eine eigenbürtige prosaische Form*)”²⁶ no pequeno tratado sobre a forma e o caráter literários da crítica filosófica que constitui o “Prefácio” do livro sobre o drama barroco alemão, dando-se aqui ao termo *literário* um sentido mais largo e enfático que o aproxima do termo ‘linguageiro’ (*sprachlich*). Ora, já na abertura do “Prefácio”, a atividade filosófica é remetida à sua inescapável constituição linguística e, por via de consequência, à sua

25 _____. “*As afinidades eletivas* de Goethe”. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. “A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin”. Op. cit. p. 229; BENJAMIN, Walter. “Goethes Wahlverwandtschaften”. In: GS I-1. p. 125.

26 _____. *Origem do drama barroco alemão*. Op. cit. p. 51; *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. In: GS I-1. p. 209.

configuração decisiva numa forma literária, não apenas no sentido mais restrito de um gênero literário entre outros, mas no sentido amplo e forte de uma forma de linguagem – “É característico do texto filosófico (*philosophischen Schriftum*) confrontar-se, sempre de novo, com a questão da apresentação (*Darstellung*)”.²⁷ Não se trata, contudo, de uma forma literária abstrata e apriorística, mas, antes, de uma forma histórica em razão mesmo do caráter histórico da própria linguagem e dos modos linguísticos de exposição. Por isso mesmo, a apresentação literário-filosófica não diz respeito à apropriação de objetos do conhecimento numa representação conceitual e à sua ordenação dedutiva por meio de conceitos num sistema, nos termos da filosofia moderna; ao contrário, o trabalho da filosofia preocupa-se propriamente com aquela “esfera da verdade visada pela linguagem”.²⁸ O “exercício de uma forma”²⁹ de apresentação da verdade e não a antecipação dedutiva dessa verdade num sistema – eis a tarefa atribuída à crítica filosófica no “Prefácio”.

Dessas considerações do “Prefácio” sobre a forma de apresentação da crítica filosófica deriva uma teoria da escrita, ainda que apenas indicada, e, mais especificamente, uma teoria do escrito literário-filosófico (mesmo do ensaio de crítica, embora Benjamin não recorra exatamente à noção de ensaio), uma teoria que já se anunciava nas formulações iniciais do trabalho de 1922 sobre Goethe. Ora, para Benjamin, a atividade do pensamento guarda uma semelhança não fortuita, mas estrutural, com o trabalho da escrita, já que tanto o pensamento quanto a escrita obedecem a um mesmo movimento aproximativo e intermitente

27 Id. Ibid. p. 49; Id. Ibid. p. 207.

28 Id. Ibid.; Id. Ibid.

29 Id. Ibid. p. 50; Id. Ibid. p. 208.

– a uma mesma dialética da aproximação e do distanciamento – que se faz por avanços firmes mas lentos, confrontos e tomadas de distância, paradas para retomar o fôlego e contínuos recomeços. Pensamento e escrita elaboram-se e configuram-se, necessariamente, numa forma de apresentação que não se dá aprioristicamente mas no movimento mesmo do seu apresentar-se e a partir das exigências nascidas dos materiais e “fragmentos de pensamento” recolhidos e apresentados. A atividade da crítica filosófica obedece, portanto, ao próprio movimento construtivo e expositivo da linguagem que se manifesta exemplarmente na escrita – “(...) na escrita é preciso, com cada sentença, parar e recomeçar. A apresentação contemplativa é semelhante à escrita. Seu objetivo não é arrebatrar o leitor, nem entusiasma-lo. Ela só está segura de si quando o força a deter-se, periodicamente, para consagrar-se à reflexão. (...) Sua sobriedade prosaica, desvinculada do preceito doutrinário imperativo, é o único estilo de escrever digno da investigação filosófica”.³⁰

O trabalho da crítica e o exercício da forma de apresentação (*Darstellung*), tal como tratados no ensaio sobre *As afinidades eletivas* de Goethe e no “Prefácio” do livro sobre o drama barroco alemão, formam, por assim dizer, as bases de uma prática da escrita literário-filosófica que distingue e orienta toda a obra benjaminiana e remete, no fim das contas, às imbricações entre linguagem e história, já que, como já foi bastante repetido aqui, as obras de arte a que se dirige o trabalho do crítico são criações de linguagem e objetos históricos e o princípio da apresentação numa forma, a um só tempo linguística e histórica, tanto se impõe ao artista quanto ao crítico-escritor. Se essa prática da escrita

30 Id. Ibid.; Id. Ibid. p. 209.

literário-filosófica já é simultaneamente tematizada e praticada no ensaio sobre Goethe e no livro sobre o drama barroco alemão, ela conhecerá desdobramentos cada vez mais experimentais e fecundos tanto nos ensaios literários e estéticos dos anos 1930 quanto no projeto de um novo pensamento historiográfico que ocupará Benjamin ao longo de toda essa mesma década.

É certo que a concepção benjaminiana da atividade crítica conhecerá deslocamentos importantes já no final dos anos 1920 e ao longo de toda a década de 1930. Ao mesmo tempo, o núcleo tenso dessa ideia de crítica, com sua articulação de filologia e filosofia, literatura e história, persistirá no horizonte de seu pensamento, ainda que já mobilizado por preocupações novas. Especialmente a compreensão das obras como *mediuns* histórico-linguísticos e a distinção dialética entre teor material (*Sachgehalt*) e teor de verdade (*Wahrheitsgehalt*) permanecerão como referenciais orientadores da prática benjaminiana da crítica. Não por acaso é ainda a essa distinção que ele recorrerá para explicitar os princípios que norteiam o seu trabalho crítico, a um só tempo filosófico, filológico e histórico, na conhecida carta a Adorno do final de 1938, na qual se trava o polêmico debate em torno do trabalho de Benjamin sobre *A Paris do Segundo Império em Baudelaire*.³¹ O que a tímida embora resoluta resposta de Benjamin a Adorno deixa transparecer é ainda o seu esforço de articular, de modo arrojado, o trabalho da pesquisa filológica à prática de uma crítica e de uma historiografia materialistas. Contudo, apesar da sobrevivência desses princípios condutores, já por volta da segunda metade dos anos 1920 a sua concepção

31 Cf. ADORNO, Theodor W. , BENJAMIN, Walter. *Correspondência (1928-1940)*. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Unesp, 2012, p. 415.

de crítica conhecerá uma decisiva inflexão. Inflexão fortemente política que terminará por levá-lo aos caminhos de sua ‘crítica materialista’. São cruciais as questões que essa crítica materialista de Benjamin suscitará e, ainda hoje, podem se fazer presentes numa discussão, por exemplo, sobre as relações, quase sempre tensas, entre filosofia, literatura e historiografia. O debate entre Benjamin e Adorno ao longo dos anos 30 testemunha a importância de tais questões. Este artigo não tem como enfrentá-las, mas as indica como o seu horizonte.