

Do juiz ao crítico de arte: a reflexão da obra

Existem regras fixas que possam dirigir a criação e a compreensão da arte? Essa pergunta cindiu a aurora do pensamento estético moderno. De um lado, o neoclassicismo francês dizia que sim: deveríamos ter em vista leis que pautassem as produções artísticas e sua avaliação, à semelhança do que ocorreria no procedimento científico, cujos exemplos principais eram a prática da física de Newton diante da natureza e a teoria de Descartes na filosofia. De outro lado, o romantismo alemão afirmava que não, opondo-se ao rigor das regras em nome da liberdade na criação e, com isso, defendendo a autonomia da arte face ao conhecimento científico estrito, tendo como exemplo central Shakespeare.

No centro da discórdia, estavam as diferentes interpretações de uma obra antiga que permanecera mal conhecida durante a época medieval: a *Poética*, de Aristóteles. Segundo Peter Szondi, “a poética da época moderna baseia-se essencialmente na obra de Aristóteles; sua história é a história da recepção dessa obra”, completando ainda que “tal história pode ser compreendida como adoção, ampliação e sistematização da *Poética*, ou até como compreensão equivocada ou como crítica”¹. Se o neoclassicismo adotou, ampliou e sistematizou as lições poéticas aristotélicas, o romantismo, em geral, criticou-as e, quando não o fez, foi porque considerou equivocada a compreensão neoclássica das mesmas, esforçando-se por reinterpretá-las de maneira nova.

Logo nas primeiras linhas dessas reflexões antigas que chegaram até nós de modo incompleto, o filósofo grego anunciava as direções principais de sua investigação. Ele dizia: “falemos da natureza e espécies da poesia, do condão de cada uma, de como se hão de compor as fábulas para o bom êxito do poema”². Estão presentes aí duas pretensões: primeiro, investigar a “natureza” da poesia, o

¹ Peter Szondi, *Ensaio sobre o trágico* (Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2004), p. 23.

² Aristóteles, “Arte poética”, in Aristóteles, Horácio, Longino, *A poética clássica* (São Paulo, Cultrix, 2005), p. 19.

que ela é e como ela é; segundo, orientar o melhor modo de composição dos poemas. Em outras palavras, as lições aristotélicas sobre a poesia trariam duas direções: uma mais descritiva e outra mais prescritiva. Dependendo de qual desses pólos é privilegiado na obra, surgem compreensões diversas sobre ela e, por extensão, sobre o que são a teoria e a criação da arte. No modo pelo qual os ensinamentos aristotélicos foram compreendidos, elogiados e criticados, é possível acompanhar, nesse sentido, o desenvolvimento dos principais problemas estéticos do início da modernidade.

*

No século XVI, a arqueologia e a investigação dos textos gregos e romanos pelos renascentistas italianos trouxeram à tona a centralidade dos ensinamentos aristotélicos sobre a poesia, às vezes estendidos para a arte em geral. Não seria preciso ir longe para adivinhar que, como era o espírito da época, tal centralidade estava submetida ao ideal de um novo nascimento da cultura clássica grega. Foi privilegiada, assim, a extração, a partir das lições aristotélicas, de preceitos modelares para a arte. Desse modo, “a tradição que se firmará será a do rigor preceptístico, a que o próprio Aristóteles será submetido”³.

Na recepção renascentista de homens como Valla, Robortello, Scaligero e Castelvetro, a *Poética* foi interpretada como lugar privilegiado em que estariam as regras perfeitas e eternas para nortear tanto a prática artística quanto o julgamento de seus produtos. Na filosofia clássica aristotélica sobre a poesia, era encontrada a chave teórica para que a própria cultura clássica em sua beleza pudesse reviver. Isso significou certo deslocamento da leitura do filósofo grego, certa “diferença de horizonte em que se dará a recepção da *Poética*”, cuja consequência foi que “o Aristóteles moderno é antes um normativo do que um pensador”⁴, como observou Luiz Costa Lima.

Esta compreensão renascentista foi retomada na França com o neoclassicismo. Também aí entrava em jogo a convicção de que a *Poética* de Aristóteles pudesse oferecer o cânone normativo da boa arte. Se eram as obras

³ Luiz Costa Lima, “A questão dos gêneros”, in *Teoria da literatura e suas fontes* (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002), p. 260.

⁴ Luiz Costa Lima, *Vida e mimesis* (Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995), p. 82.

clássicas gregas que deveríamos admirar e tomar como modelos, nada melhor do que seguir também as orientações teóricas sobre os princípios de organização dessas obras. Foi à procura de decifrar os segredos que produziram a beleza da cultura grega que o neoclassicismo francês voltou-se para a *Poética* aristotélica. Ela foi lida, portanto, como o manual de parâmetros necessários para as melhores criações estéticas, assim como para sua mais pertinente compreensão.

Nesse sentido, o século XVII na França continuava a tradição interpretativa do século XVI na Itália. Tanto um quanto outro sofreram a influência latina de Horácio, que fortaleceu a visão prescritiva em relação à arte. Mas era Aristóteles a principal referência, como se tivesse fornecido a fundamentação definitiva sobre a arte, em relação à qual todo talento devia se curvar. É que o talento individual, certamente muito importante para esta tradição, estava submetido ao ideal de perfeição clássica. Ele deveria ser o instrumento para que fossem alcançadas as mais belas criações, cujo modelo havia sido determinado pelos antigos gregos. Tão mais próxima deste ideal fosse a obra de arte, melhor ela seria.

Toda inspiração criativa era submetida às leis inexoráveis que ditavam o que era a boa arte. Ela deveria ser controlada, para que não fugisse ao padrão de gosto oriundo do mundo clássico. Desse modo, as obras de arte singulares ficavam subordinadas a critérios gerais exteriores a elas. Nesta situação, “o poeta está, por assim dizer, condenado a ver sempre o seu trabalho individual à sombra da tradição: entre a expressão pessoal e o trabalho de arte, instala-se, como elemento de emulação e limite da personalidade, o passado, aquilo que é anterior”⁵. Em suma, o passado clássico era tomado como medida ideal de julgamento para toda arte, submetendo-a, no presente, à adesão à tradição.

Nicolas Boileau foi o teórico francês crucial a defender essa tradição que, tirada do mundo clássico, pretendia ser eterna e universal. Ele sabia da importância da genialidade individual. Dizia que a “vocaçã”⁶ era a condição para que qualquer homem se tornasse poeta. Porém, embora fosse necessário esse talento inato, só com as regras seria possível criar boa arte depois. Tais regras, como observou Ernst Cassirer, não desejavam “ensinar diretamente a verdade

⁵ João Alexandre Barbosa, “Introdução”, in J. Guinsburg (org.), *O Classicismo* (São Paulo, Perspectiva, 1999), p. 13.

⁶ Nicolas Boileau, *A arte poética* (São Paulo, Perspectiva, 1979), p. 66.

artística” e sim “preservar do erro”, o que mostra “seu parentesco com a doutrina cartesiana do conhecimento, ao reger-se pelo princípio metódico segundo o qual só podemos atingir a certeza (...) inspecionando as diversas fontes de erro, a fim de superá-las”⁷. Mas como, aqui, tratava-se de estética, a aplicação desse procedimento significava estreitar os limites de criação e apreciação da beleza. “É nesse sentido que, para Boileau, a beleza da expressão poética coincide com a sua ‘exatidão’”⁸, aponta ainda Cassirer.

Partindo da avaliação de grandes obras, Boileau oferece conselhos sobre o fazer poético. Por trás de seus imperativos, está a convicção em parâmetros absolutos para a arte, que o permitem colocar-se, por fim, no lugar de “censor um pouco impertinente, porém sempre necessário”⁹. Pretendendo-se herdeiro da tradição aristotélica, ele considera a inspiração fundamental, desde que governada pela razão. Daí deriva direções mais retas: evitar excessos, o preciosismo, a prolixidade, a monotonia, o burlesco. Essa arte poética marcou a história da estética, pois suas regras dominaram várias gerações de autores, controlando o poder criativo do gênio, sua liberdade sem medidas prévias.

Portanto, a associação da reflexão à criação no neoclassicismo representou, muitas vezes, o asfixiamento da última pelas imposições da primeira. Embora pensasse seus critérios a partir de grandes obras, a reflexão não se contentava com isso, buscando fornecer normas sólidas para a criação, que a amarravam, bem mais do que a estimulavam. Mesmo em grandes dramaturgos, como Racine ou Corneille, que sabiam se apropriar das regras de modo independente, esta submissão era forte. Paul Valéry comentou que “havia um Boileau em Racine, ou uma imagem de Boileau”¹⁰.

Neste contexto, em 1687, ocorreu a famosa querela entre antigos e modernos na França. Boileau estava do lado dos antigos, enquanto homens como Charles Perrault e Bernard de Fontebelle estavam do lado dos modernos. Estes últimos protestavam contra a superioridade incontestável concedida à antiguidade como modelo atemporal fixado para os modernos. Perguntavam se não seria o contrário, já que a acumulação de experiências no tempo poderia privilegiar o

⁷ Ernst Cassirer, *A filosofia do iluminismo* (Campinas, Editora da Unicamp, 1997), p. 380.

⁸ *Ibid.*, p. 380.

⁹ Nicolas Boileau, *A arte poética* (São Paulo, Perspectiva, 1979), p. 72.

¹⁰ Paul Valéry, “Situação de Baudelaire”, in *Variedades* (São Paulo, Iluminuras, 1999), p. 25.

presente sobre o passado, tornando possível ver os antigos sem dobrar os joelhos, como diziam. Era o despontar da crítica à tradição neoclássica.

*

Entre os alemães, os ecos da querela entre antigos e modernos foram ouvidos como o primeiro acorde para a tomada de posição na questão. Se não se identificavam completamente com o que o lado moderno defendia na disputa francesa, os intelectuais alemães da época partilhavam aquilo que era aí atacado: os parâmetros classicistas do passado enquanto imperativos para o presente. Esses parâmetros eram defendidos, entre os alemães, por Johann C. Gottsched. Ele buscava estabelecer, no incipiente teatro alemão da época, a ordem racional e rigorosa formulada pelo neoclassicismo de Boileau na França.

Lessing foi pioneiro no combate contra tal vertente. Entre 1767 e 1769, ele escreve a “Dramaturgia de Hamburgo”, na qual ataca Gottsched, mas com mira filosófica no neoclassicismo francês. Era estrategicamente fundamental, nesse contexto, dar nova interpretação à *Poética* aristotélica, já que era nela que se fundava a autoridade da tradição neoclássica. Por isso, Lessing procede, em seu texto, desmascarando a acuidade da tradução de Boileau ou Gottsched dos ensinamentos aristotélicos. Ele denuncia como os heróis do neoclassicismo Corneille e Racine, em suas peças, não estariam afinados com o sentido que o filósofo grego pretendia dar às suas investigações. Na sua reinterpretação de Aristóteles, Lessing tira a ênfase da imitação mecânica através de certas regras e a coloca na busca do efeito suscitado pela arte, o que, no caso da *Poética*, corresponde à catarse. Seu esforço insere-se, assim, na busca de liberdade face às regras clássicas, que não dizia respeito apenas ao talento individual subjetivo. Em jogo estava a abertura para que a criação artística pudesse ser diferente dependendo do tempo e do lugar em que estivesse situada. Tratava-se, assim, da liberdade para que a criação moderna e alemã, no caso, pudesse ser diferente do modelo antigo grego, por mais louvável que ele fosse.

Não é coincidência, nesse sentido, que esta disputa pela liberdade da criação tenha sido levada a cabo com tanta força entre os alemães, cuja produção cultural ainda hesitante e tímida na época podia ser sufocada pela influência francesa, que se fazia não em nome de si própria, mas em nome do cânone

universal e atemporal consolidado na tradição greco-romana. Herder dizia, com todas as letras, que “na Grécia surgiu o drama de um modo que não poderia ser o do norte”, logo, esta era a “razão por que no norte não é nem pode ser o que foi na Grécia”¹¹. Era o mundo nórdico que aguardava pelo *seu* Sófocles.

Para tanto, seria preciso o poder do gênio, que cria sem modelos a serem copiados. Goethe, ao escrever em 1792 sobre arquitetura alemã, deixa isso claro. Perante certa catedral gótica, ele confessa: “fiquei apavorado diante da visão de um monstro disforme e encrespado”¹². Esse julgamento advém da aplicação dos critérios da tradição, aos quais a catedral não atende. Mas a apreciação logo muda, ascendendo ao patamar genial: “então se me revelava, em silenciosos pressentimentos, o gênio do grande mestre construtor”¹³. Historicamente, portanto, a ascensão do gênio era, ao mesmo tempo, o modo pelo qual os alemães buscavam fundamentar sua criação estética singular. Goethe afirma que “isso é arquitetura alemã, da qual o italiano não pode gabar-se e muito menos o francês”¹⁴, opondo-se, respectivamente, ao renascimento e ao neoclassicismo, movimentos de preservação do gosto greco-romano. Já o gótico alemão oferecia outra matriz criativa.

Neste cenário, a valorização sem precedentes de Shakespeare por Goethe e pelos alemães é compreensível. Herder reclamava que mesmo seus defensores concediam-lhe apenas, “como ao réu, o absolvo, endeusavam sua grandeza quanto mais se viam forçados a alçar os ombros por causa dos erros”¹⁵. Por fim, exclamava: “ah, se Aristóteles tornasse à vida e visse o uso falso e paradoxal de suas regras aplicadas a peças completamente diversas”¹⁶, sugerindo a deturpação no emprego das lições aristotélicas para atacar Shakespeare. “Mais que ao grego, sinto-me próximo a Shakespeare”¹⁷, confessa Herder.

Descontada sua qualidade, Shakespeare era inglês e livre de preceitos classicistas. Reconhecê-lo era dar crédito a um autor não francês e moderno. Lessing, lendo a *Poética* na contramão do neoclassicismo, afirma que, “mesmo a decidir a questão segundo o modelo dos antigos, é Shakespeare um poeta trágico

¹¹ J. G. Herder, “Shakespeare”, in *Autores pré-românticos alemães* (São Paulo, EPU, 1991), p. 39.

¹² J. W. Goethe, “Sobre a arquitetura alemã”, in *Escritos sobre arte* (São Paulo, Humanitas; Imprensa Oficial, 2008), p. 43.

¹³ *Ibid.*, p. 44.

¹⁴ *Ibid.*, p. 45.

¹⁵ J. G. Herder, “Shakespeare”, in *Autores pré-românticos alemães* (São Paulo, EPU, 1991), p. 38.

¹⁶ *Ibid.*, p. 50.

¹⁷ *Ibid.*, p. 50.

infinitamente superior a Corneille, embora este conhecesse muito bem os antigos e aquele não os conhecesse em quase nada”, concluindo que “Corneille se lhes aproxima pelo arranjo mecânico e Shakespeare pelo essencial”¹⁸. Shakespeare trazia o desafio da invenção fora dos parâmetros tradicionais.

Não era mais a obediência à *Poética* aristotélica que determinaria as grandes obras. J. M. R. Lenz escreve, com humor: “dedico grande respeito a Aristóteles, menos às suas barbas”¹⁹. Racine e Corneille não eram os maiores da época. Em seu lugar, estava Shakespeare, “o deus poético de uma literatura sem antecedentes clássicos”²⁰, como disse Otto Maria Carpeaux. Era deixado de lado o critério da realização enquanto cópia de um modelo fixado para que fosse privilegiada a liberdade da criação singular. Eis a revolução na direção que tomaria a estética moderna.

Por trás desta revolução, estava Kant. Ele não explicita sua estética através do confronto entre românticos e neoclássicos, mas contribui, a despeito de seu gosto pessoal, a favor dos primeiros. Do lado da criação, privilegia o gênio por estar alheio a regras prévias que orientem a criação. Do lado da recepção, desvaloriza a correção normativa.

Diz-se de certos produtos, dos quais se esperaria que devessem pelo menos em parte mostrar-se como arte bela, que eles são sem espírito, embora no que concerne ao gosto não se encontre neles nada de censurável. Uma poesia pode ser verdadeiramente graciosa e elegante, mas é sem espírito. Uma história é precisa e ordenada, mas sem espírito. Um discurso festivo é profundo e requintado, mas sem espírito (...); até de uma mulher diz-se: ela é bonita, comunicável e correta, mas sem espírito.²¹

Do mesmo modo que Lessing acusava Corneille de se assemelhar aos antigos apenas mecanicamente enquanto Shakespeare o fazia no essencial, Kant afirma que certa obra pode ser correta mas sem espírito. Espírito é este essencial, que não é garantido porque certa obra nada tem de censurável. Daí a insuficiência da postura de censor em que Boileau se colocava. Tanto criar quanto apreciar arte

¹⁸ G. E. Lessing, “Cartas”, in *De teatro e literatura* (São Paulo, EPU, 1991), p. 110.

¹⁹ J. M. R. Lenz, “Anotações sobre o teatro”, in *Autores pré-românticos alemães* (São Paulo, EPU, 1991), p. 100.

²⁰ Otto Maria Carpeaux, *História da literatura ocidental* (Rio de Janeiro, Edições O Cruzeiro, s/d), p. 1473.

²¹ I. Kant, *Crítica da faculdade do juízo* (Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1995), p. 158-159 (192).

dizem respeito menos à correção e mais à invenção. Importa o espírito, o “princípio vivificante da alma”²², como diz Kant.

*

Foi a teoria do gênio de Kant que abriu caminho para a concepção romântica da criação, assim como determinou seu modo de pensar a crítica. Se o artista, ao criar, não obedece a prescrições, a crítica, ao mesmo tempo, não procede como avaliação da obra, já que ela não teria parâmetros prévios de julgamento. Tampouco poderia ela apelar para a explicação do artista sobre a criação, pois, avisava Kant, o gênio “não pode descrever ou indicar cientificamente como ele realiza sua produção”²³. Logo, a emergência do gênio na criação trouxe consigo a transformação da crítica de arte. Ela precisaria levar em conta que, como já dizia o pré-romântico Hamann, “quem não faz nenhuma exceção não pode produzir obra-prima”²⁴, ou seja, quem não foge às regras jamais faria grande arte.

É este sentido que vai predominar na leitura feita pelos primeiros românticos das lições poéticas aristotélicas. Se elas foram, às vezes, rechaçadas, isso fica na conta, sobretudo, da tradição interpretativa renascentista e neoclássica. Pois o problema era a sua identificação com as regras normativas. Por isso, aqui e ali, encontramos violentas considerações dos românticos em relação ao filósofo grego. “F. Schlegel considera que Aristóteles não vale nada como teórico, o irmão August julga-o privado de sensibilidade em relação à arte (...): em geral a *Poética* é considerada como doutrina meramente empírica, incapaz de servir para uma autêntica filosofia da arte”²⁵.

Entretanto, nem todas as considerações românticas sobre as lições aristotélicas foram assim tão peremptórias. Tanto que August Schlegel, em suas preleções sobre arte dramática e literatura, feitas nos primeiros anos do século XIX, mostra que seu alvo, ao falar do filósofo grego, é a autoridade que ele empresta para a doutrina francesa da imitação dos antigos clássicos. Para ele, se

²² Ibid., p. 159 (192).

²³ Ibid., p. 153 (182).

²⁴ J. G. Hamann, “De Escritos e Cartas”, in *Autores pré-românticos alemães* (São Paulo, EPU, 1991), p. 27.

²⁵ Paolo d’Angelo, *A estética romântica* (Lisboa, Editorial Estampa, 1998), p. 142.

obras tão diferentes em espírito e forma quanto as tragédias gregas e as de Corneille podem ser igualmente fiéis aos preceitos aristotélicos, isso significa que estes são elásticos e indeterminados.

August Schlegel relê a *Poética* de modo distinto da tradição italiana e francesa. Ele se impressiona, por exemplo, que o nome de Aristóteles seja usado para falar das três unidades da dramaturgia: de ação, de tempo e de lugar. Elas deram ensejo para Boileau afirmar que as peças teatrais desejam “que a ação se desenvolva com arte: em um lugar, em um dia, um único fato, acabado”²⁶. Para Schlegel, o filósofo grego só fala de modo completo da unidade de ação, restando vagos comentários sobre a de tempo e nada sobre a de lugar. Tampouco existiam ali medidas empíricas determinadas para cada unidade. Seria a de tempo um dia, uma semana, um ano? E a de lugar, seria um aposento, uma cidade ou um país? Mais: no que diz respeito à unidade de ação, Schlegel, recuperando o sentido filosófico e menos normativo dos escritos aristotélicos, critica que se trate tal noção como se ela fosse auto-evidente, sem que se faça a mais importante pergunta: o que é a ação? Boileau teria tornado empíricas as medidas que, em Aristóteles, eram, em certo sentido, conceituais, mas continuou querendo preservar seu valor eterno, sem reconhecer, agora, sua determinação histórica, que sempre marca aquilo que é empírico.

De acordo com sua análise da *Poética*, August Schlegel chega a declarar: “eu não me encontro, portanto, numa relação polêmica com Aristóteles”²⁷. Isso mostra, com clareza, que o ponto decisivo reside em como a obra do filósofo é interpretada. Se for como mera doutrina empírica prescritiva, os românticos a atacam. Se, no entanto, puder ser lida de modo mais descritivo e, até, reflexivo, então os românticos a acolhem como contribuição para a formulação da moderna filosofia da arte. Por isso, August Schlegel não critica apenas a *Poética*. Ele também tenta demonstrar que suas palavras foram, não raro, deturpadas para estruturar um conjunto de regras muito mais estreito do que de fato se encontra na obra original. Interpretando as palavras aristotélicas de modo menos estreito, ele chega a sugerir que as composições de Shakespeare se ajustariam a elas. E mais:

²⁶ Nicolas Boileau, *A arte poética* (São Paulo, Perspectiva, 1979), p. 42.

²⁷ August Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (Bonn, K. Schroeder, 1923), Vorlesung XVII.

as obras dos poetas românticos também. Era a completa reversão da interpretação tradicional das lições poéticas aristotélicas.

*

Se os primeiros românticos alemães questionaram a apropriação neoclássica das lições poéticas aristotélicas, foi porque faziam parte já da saída histórica da poética de natureza prescritiva e da entrada na poética de natureza filosófica, a qual, segundo Peter Szondi, “não busca regras para aplicar na prática nem busca diferenças para serem levadas em conta ao escrever, e sim um conhecimento que se basta a si mesmo”, sendo que “a poética neste sentido constitui uma esfera particular da estética em geral, como filosofia da arte”²⁸. Hegel seria o grande consumidor desse processo no século XIX. Ele afirma que naquelas poéticas antigas “as determinações universais que eram abstraídas tinham de valer especialmente como preceitos e regras, segundo os quais se deveria produzir obras de arte principalmente em épocas de deterioração da poesia e da arte”²⁹. Não bastasse a nota nas entrelinhas que liga as poéticas normativas aos momentos em que a arte declina, Hegel completa: “tais médicos da arte prescreviam para a cura da arte receitas ainda menos seguras do que os médicos para o restabelecimento da saúde”³⁰.

Mas, antes de Hegel, os primeiros românticos, no fim do século XVIII, já faziam esse movimento. “Não é preciso que alguém se empenhe em obter e reproduzir a poesia através de discursos e doutrinas racionais, ou mesmo produzi-la, inventá-la, estabelecê-la e fornecer-lhe leis punitivas, como seria do agrado da arte poética”³¹, assevera Friedrich Schlegel. Por trás do seu comentário, estava o sentimento moderno de falta de amparo em valores antigos, já que, com isso, perdia-se a confiança na continuidade entre o passado e o presente. Essa diferença descoberta entre antigos e modernos levantou a necessidade do exame crítico da arte, e não apenas avaliativo, pela simples razão de que os parâmetros de julgamento, cuja autoridade vinha da antiguidade clássica, não pareciam dar conta

²⁸ Peter Szondi, “Antigüedad clásica y modernidad en la estética de la época de Goethe”, in *Poética y filosofía de la historia I* (Madrid, La balsa de la Medusa, 1992), p. 16.

²⁹ G. W. F. Hegel, *Cursos de estética I* (São Paulo, Edusp, 2001), p. 39.

³⁰ *Ibid.*, p. 39.

³¹ Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia* (São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 30.

da experiência contemporânea. Luiz Costa Lima sublinha que “o crítico, no sentido próprio do termo, supõe a intervenção teórica e não a mera aplicação de normas preexistentes”, portanto, é porque os primeiros românticos “se encontram em uma situação de crise que são impulsionados para o exercício crítico”³².

Essa situação de crise foi enfrentada, logo antes, pelos autores pré-românticos do *Sturm und Drang*, onde recebeu solução diversa. Descartando os homogêneos preceitos das poéticas classicistas, sobravam, para eles, as tradições locais específicas nórdicas e, sobretudo, a singularidade do “eu” subjetivo. Esse caminho predomina, ainda, em grande parte da poesia romântica de língua inglesa. Daí a tese, levantada por M. H. Abrams, de que, em geral, a arte antiga é concebida como “espelho”, enquanto a arte romântica como “lâmpada”: se a primeira gostaria de refletir a natureza, a segunda queria criar a partir do próprio artista enquanto gênio³³. Esse esquema não funciona para os primeiros românticos alemães, mas foi responsável por boa parte dos mal-entendidos em torno deles.

Mesmo Hegel, cujos ataques aos primeiros românticos são famosos, reconhecia o fosso que os separava dos pré-românticos, ainda que apontando suas carências.

Na vizinhança do reavivamento da Idéia filosófica (...) August Wilhelm e Friderich von Schlegel, desejosos do novo, na busca ávida de distinção e do surpreendente, se apropriaram da Idéia filosófica tanto quanto eram capazes suas naturezas que, aliás, não eram filosóficas, mas essencialmente *críticas*. Pois nenhum dos dois pode reivindicar a vocação do pensamento especulativo. Mas, com seu talento crítico, eles se situaram próximos ao ponto de vista da Idéia e, com grande fecundidade e ousadia na renovação, ainda que com ingredientes filosóficos escassos, se voltaram contra os pontos de vista até então vigentes, numa polêmica cheia de espírito e, assim, introduziram em diversos ramos da arte um novo parâmetro de julgamento e pontos de vista que se situavam acima dos que eram atacados.³⁴

Hegel teve o mérito de sublinhar o avanço da posição dos irmãos Schlegel no que diz respeito ao estatuto filosófico da consideração sobre a arte. Eles, porém, teriam ficado a meio caminho, porque eram críticos e não pensadores especulativos, ou seja, filósofos. Do ponto de vista dos próprios primeiros românticos, contudo, o que Hegel não percebera é que a crítica podia ser

³² Luiz Costa Lima, *Limites da voz: Montaigne, Schlegel* (Rio de Janeiro, Rocco, 1993), p. 193-194.

³³ M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (New York; London, Oxford University Press, 1971).

³⁴ G. W. F. Hegel, *Cursos de estética I* (São Paulo, Edusp, 2001), p. 80.

filosófica e a filosofia ser crítica, já que “toda resenha filosófica deveria ser ao mesmo tempo filosofia das resenhas”³⁵, como afirma Friedrich Schlegel. Se a crítica assume, para os primeiros românticos alemães, papel tão decisivo, é porque a própria filosofia encontra seu espaço privilegiado de exercício na forma da crítica.

*

Benjamin foi quem decifrou o conceito de crítica de arte do romantismo alemão. Ele justifica o emprego da palavra “crítica” pelo seu significado na filosofia de Kant, onde ela devia escapar, de um lado, da pretensão do dogmatismo e, de outro, do perigo do ceticismo. Por sua vez, os primeiros românticos transportam tal solução filosófica geral para o dilema particular da arte entre neoclássicos e pré-românticos: “aquela tendência poderia ser considerada como dogmática, esta, em suas conseqüências, cética; então era totalmente natural ambas consumarem a superação na teoria da arte sob o mesmo nome com que Kant, na sua teoria do conhecimento, aplainou aquela oposição”³⁶. Na medida em que o neoclassicismo acreditava na verdade absoluta de suas regras para a arte, válidas para qualquer tempo e lugar, ele se tornava dogmático. Já o pré-romantismo, descrente daquela possibilidade, refugiava-se ceticamente nas particularidades do sujeito. Benjamin conclui, sobre a teoria do primeiro romantismo, que, “com respeito ao primeiro ponto, ele venceu as tendências do racionalismo; com respeito ao segundo, os momentos destrutivos do *Sturm und Drang*”³⁷. É provável, portanto, que Friedrich Schlegel tivesse em mente, respectivamente, o neoclassicismo e o pré-romantismo do *Sturm und Drang* ao reclamar que “quase todos os juízos artísticos são universais demais ou específicos demais”³⁸.

Nem prescrições universais e, tampouco, a subjetividade específica: qual é, enfim, o centro do conceito de crítica de arte do romantismo alemão? É a obra.

³⁵ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 53 (*Athenäum*, Fr. 44).

³⁶ Walter Benjamin, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* (São Paulo, Iluminuras, 1999), p. 60.

³⁷ *Ibid.*, p. 79.

³⁸ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 74 (*Athenäum*, Fr. 167).

Essa resposta deriva, necessariamente, da concepção da criação genial, já que esta não se faria pela intenção subjetiva do autor empírico. Não é ele que fala. “Tudo deve ser poetizado, de modo algum como intenção dos poetas, mas como tendência histórica das obras”³⁹, afirmava Friedrich Schlegel. Portanto, quem fala é a obra. Foi o que percebeu Benjamin.

Pois o conceito de crítica de Schlegel não conquistou apenas a liberdade com relação às doutrinas estéticas heterônimas – antes, ele possibilitou isto, pelo fato de ter posto um outro critério de obra de arte que não a regra: o critério de uma determinada construção imanente da obra mesma. (...) Desta maneira, ele assegurou, do lado do objeto ou da conformação, aquela autonomia no campo da arte que Kant, na crítica desta, havia conferido ao juízo.⁴⁰

Nesse sentido específico, os românticos desdobraram o pensamento estético de Kant. Ele firmara a autonomia do sentimento estético em geral, desde então protegido quanto ao julgamento prévio a partir de critérios extrínsecos como o cognitivo, o moral, o político, o pragmático ou o ideológico. Friedrich Schlegel acentuava a aplicação do mesmo preceito especificamente para a arte. Nesse sentido, continuava o legado de Kant mas, ao mesmo tempo, transformava-o. Saía-se, assim, do âmbito do juízo estético entendido apenas como sentimento, que não faz distinção entre o belo natural e o belo artificial, para entrar na filosofia da arte e, no caso dos primeiros românticos, mais especificamente na crítica de arte compreendida filosoficamente. Benjamin afirma que “neste contexto pode-se indicar sem dificuldade uma diferença entre o conceito kantiano de juízo e o romântico de reflexão: a reflexão não é, como o juízo, um procedimento subjetivo reflexivo, mas, antes, ela está compreendida na forma-de-exposição da obra”⁴¹.

Nesse aspecto, os primeiros românticos adiantam o problema que, depois, Hegel atribuiria diretamente à estética de Kant, a saber, seu subjetivismo. Tanto a obra deve ser compreendida na sua objetividade efetiva quanto, por conseqüência, seu acolhimento deve ser crítico, e não apenas no sentimento, para os primeiros românticos. Friedrich Schlegel escreveu, com ironia, que, “se muitos amantes místicos da arte, que consideram toda crítica como desmembramento e todo

³⁹ Ibid., p. 89 (*Athenäum*, Fr. 239).

⁴⁰ Walter Benjamin, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* (São Paulo, Iluminuras, 1999), p. 79-80.

⁴¹ Ibid., p. 94.

desmembramento como destruição da fruição, pensassem conseqüentemente, então ‘oh!’ seria o melhor juízo artístico sobre a obra de arte mais apreciável”⁴². Ele defende, portanto, que a arte suscite algo mais do que a admiração estupefata. Para servir à obra, a crítica não pode ser servil a ela. Por isso, se “sempre se fala da perturbação que a dissecação do belo artístico provoca na fruição do amante”, é bom lembrar que “o verdadeiro amante não se deixa perturbar assim”⁴³.

Nessa medida, os primeiros românticos avançam da contemplação desinteressada da estética de Kant para a produtividade da reflexão crítica, acentuando, como o próprio Kant já anotara, que essa experiência não precisa fechar cada sujeito sobre si mesmo, mas pode, pelo contrário, fundar sua comunicação. Interesses privados suspensos, sentimo-nos à vontade para discutir, pois supomos poder partilhar a experiência estética em algum tipo de sentido comum com os outros. Essa partilha, podemos arriscar, é o que se efetiva na crítica, desde que aí os fenômenos estéticos “nos surpreendem e nos fazem falar”⁴⁴, como observou Luiz Camillo Osório. Kant estava na base do conceito romântico de crítica.

Benjamin, em suas cartas, observou que “somente desde o romantismo, a seguinte visão tornou-se predominante: que uma *obra* de arte em si e para si, sem referência à teoria ou à moral, poderia ser compreendida apenas pela contemplação, e que a pessoa que a contempla pode lhe fazer justiça”, confessando: “eu teria que provar que, a este respeito, a estética de Kant constitui a premissa fundamental da crítica de arte romântica”⁴⁵. Embora o sentimento estético não esteja mais no centro com os primeiros românticos, e sim a obra de arte propriamente dita, foi só com o legado de Kant que eles puderam tratá-la fora dos marcos que buscavam compreendê-la a partir de regras externas. Friedrich Schlegel, na esteira de Kant, afirma que a poesia “é um discurso que é sua própria lei”⁴⁶.

Não seriam admissíveis leis fixadas a priori para julgar as obras de arte. É a lei da própria obra que deve dirigir os esforços críticos, na sua singularidade.

⁴² Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 29 (*Lyceum*, Fr. 57).

⁴³ *Ibid.*, p. 57 (*Athenäum*, Fr. 71).

⁴⁴ Luiz Camillo Osório, *Razões da crítica* (Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005), p. 23.

⁴⁵ Walter Benjamin, *The Correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940* (Chicago, The University of Chicago Press, 1994), p. 119.

⁴⁶ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 30 (*Lyceum*, Fr. 65).

Noutras palavras, não se trata de julgar as obras tendo como parâmetro o ideal geral ao qual todas devem obedecer, e sim de criticá-las tendo em vista o ideal que cada uma, em si e para si, formula individualmente. Por isso, Benjamin afirma que “apenas com os românticos se estabelece de uma vez por todas a expressão ‘crítico de arte’ em oposição à expressão mais antiga ‘juiz de arte’”, já que, agora, “evita-se a representação de um tribunal constituído diante da obra de arte, de um veredicto fixado de antemão”⁴⁷. Era o que dizia August Schlegel.

Costumam chamar a si mesmos de crítica. Escrevem de modo frio, superficial, altaneiro e (...) insípido. Natureza, sentimento, nobreza e grandeza de espírito absolutamente não existem para eles e, no entanto, procedem como se pudessem convocar tais coisas perante seus tribunaizinhos. Imitações da antiga mania de versificação do mundo elegante francês são a meta suprema de sua tépida admiração. Correção é para eles sinônimo de virtude.⁴⁸

Nem juiz e nem tribunal poderiam compreender as obras de arte, já que não é a sua correção que está em jogo, ao menos não no sentido estreito que supõe que ela possa ser verificada por algum código exterior de regras. Pois “no sentido mais nobre e original da palavra *correção*, visto que significa cultivo intencional e desenvolvimento complementar do que há de mais íntimo e ínfimo na obra conforme o espírito do todo, reflexão prática do artista, nenhum poeta moderno seria mais correto do que Shakespeare”⁴⁹, comenta Friedrich Schlegel. Shakespeare estava errado de acordo com o cânone classicista, mas correto tendo em vista a construção endógena de sua obra. Com isso, Schlegel falava de outro tipo de correção, cujo critério é estabelecido pela própria obra, e não de fora dela por algum suposto tribunal absoluto capaz de julgá-la.

Para tanto, era fundamental a autonomia da estética formulada por Kant e aplicada à arte, pois a operação do conhecimento, por exemplo, era descrita pelo próprio Kant com a metáfora do tribunal, da qual os primeiros românticos buscavam se afastar. Segundo ele, “é mister que a razão enfrente a natureza (...) a fim de instruir-se por ela, não como um aluno que aceita docilmente tudo o que o professor lhe dita, mas como um juiz que, no exercício de sua função, compele as

⁴⁷ Walter Benjamin, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* (São Paulo, Iluminuras, 1999), p. 60.

⁴⁸ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 81 (*Athenäum*, Fr. 205).

⁴⁹ *Ibid.*, p. 92 (*Athenäum*, Fr. 253).

testemunhas a responder às perguntas propostas por ele”⁵⁰. Porque buscavam na arte a exatidão da ciência, os neoclássicos aplicavam a ela os critérios expostos por Kant sobre o conhecimento, compelindo as obras singulares como se fossem réus julgados por certa legislação fixada previamente com validade genérica.

Tal procedimento era o que Kant chamava de juízo determinante. Nele, o princípio ou a lei é dado para subsumir o particular na categoria universal. De posse das regras, apenas as aplicamos aos casos que aparecem, que no âmbito da arte seriam as obras. “Porém, se só o particular for dado”, diz Kant, para o qual se “deve encontrar o universal”, então temos a faculdade “reflexiva”⁵¹. Este segundo procedimento é o que caracteriza a estética de Kant, formulando a situação na qual certa singularidade nos obriga a pensar a partir dela mesma, sem o amparo de categorias gerais fixadas de antemão. É a este tipo de reflexão que se filia a crítica de arte dos primeiros românticos alemães, já que as obras, para eles, eram sempre singulares. Sua crítica é reflexão sobre a obra, não determinação da obra. Ela não pode ser preconceituosa, pois não possui conceitos prévios.

Essa postura crítica era decisiva para compreender algo que a modernidade passou a prezar: o novo. Se as obras pretendem originalidade, a crítica não pode julgá-las com os parâmetros que já conhece, ou perderia o que trazem de novo. Foi por isso que, muito tempo depois, Gilles Deleuze buscou dar fim ao “juízo que supõe critérios preexistentes (valores superiores), e preexistentes desde sempre (no infinito do tempo), de tal maneira que não consegue apreender o que há de novo num existente, nem sequer pressentir a criação de um modo de existência”⁵². É claro que os primeiros românticos já suspeitavam que o novo podia ser banalizado, mas a discussão não se encerrava aí. “É novo ou não é: eis a questão que, diante de uma obra, se faz do ponto de vista mais alto e do mais baixo, do ponto de vista da história e do da curiosidade”⁵³. Do ponto de vista da história, caberia à crítica assimilar a novidade das obras, para que diferentes sentidos pudessem nascer daí.

⁵⁰ I. Kant, “Prefácio à segunda edição da Crítica da razão pura”, in *Textos seletos* (Petrópolis, Vozes, 1985), p. 34 (B XIII).

⁵¹ I. Kant, *Crítica da faculdade do juízo* (Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1995), p. 23 (XXVI).

⁵² Gilles Deleuze, “Para dar um fim ao juízo”, in *Crítica e clínica* (São Paulo, Ed. 34, 1997), p. 153.

⁵³ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 54 (*Athenäum*, Fr. 46).

*

Toda a tarefa de reflexão crítica sobre as obras surge da ausência da escala de valores prontos para julgá-las. Resta fazer certo “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”⁵⁴, afirma Benjamin. Então, a crítica não se situa fora da obra. Ela desdobra aquilo que a própria obra põe. Ela continua a obra. Tal continuação, porém, não é somente o acréscimo da opinião subjetiva deste ou daquele crítico de arte. Se as opiniões forem de fato críticas, elas serão o desenvolvimento da obra conhecendo-se a si mesma. “Na medida em que a crítica é conhecimento da obra de arte, ela é o autoconhecimento desta; na medida em que ela a julga, isto ocorre no autojulgamento da obra”⁵⁵, diz Benjamin.

Nesse sentido, o conceito de crítica de arte do romantismo alemão distancia-se da prática corrente. Ele não tem qualquer preocupação corporativa com a divisão entre artistas e críticos, pois ambos devem estar a serviço da obra. Sendo assim, o crítico não descobre o sentido último da obra, pois este, que jamais é último, já é efetuado pela própria produtividade reflexiva da crítica praticada. No fim das contas, como observa Benjamin, “este processo só pode ser representado de maneira coerente através de uma pluralidade de críticos que se substituem, se estes forem não intelectos empíricos, mas graus de reflexão personificados”⁵⁶. Não é certa pessoa ou subjetividade que vai cumprir tal processo. É o processo de reflexão que se cumpre através da crítica e dos críticos. Logo, “não é o crítico que pronuncia este juízo sobre a obra, mas a arte mesma, na medida em que ela ou aceita em si a obra no medium da crítica ou a recusa”⁵⁷, diz Benjamin.

Se a obra de arte não puder ser criticada, nesse sentido especificamente romântico, não se trataria de arte. Mas é preciso sublinhar que a afirmação só é válida porque falamos aqui do “fundamento de uma crítica totalmente outra”⁵⁸, observa Benjamin. Esta “crítica é, então, de modo totalmente oposto à concepção atual de sua essência, em sua intenção central, não julgamento, mas antes, por um

⁵⁴ Walter Benjamin, *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão* (São Paulo, Iluminuras, 1999), p. 74.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 74.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 76.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 87.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 85.

lado, acabamento, complemento, sistematização da obra, e, por outro, sua dissolução no absoluto”⁵⁹. Ela é o acabamento da obra pois seu fito não é elogiar ou condenar, já que ela não visa determinar. Seu objetivo é intensificar ou desdobrar, ou seja, refletir. Fazendo assim, a crítica complementa a obra.

Benjamin, porém, disse ainda que a crítica dissolve a obra no absoluto. Ele quer dizer, com isso, que a crítica liga a obra finita (que enquanto coisa concreta é particular) ao âmbito infinito da arte (que enquanto idéia é absoluto). Toda obra específica só é em geral de arte porque pertence ao âmbito no qual se situam todas as obras enquanto participam da (idéia de) arte. Cabe à crítica, para os primeiros românticos, explicitar o pertencimento da obra particular relativamente ao absoluto da arte. Deve-se acrescentar que aquele acabamento da obra e esta sua dissolução no absoluto feitos pela crítica não são operações diferentes: “ambos processos coincidem”⁶⁰, diz Benjamin. Eles coincidem porque o absoluto da arte não existe completamente fora das obras. Ele é constituído pelo tecido entremeadado do conjunto das obras. Por isso, para a crítica dos primeiros românticos, o “centro de gravidade está não na estimação da obra singular mas na exposição de suas relações com todas as demais obras”⁶¹. Por trás dessa explicação de Benjamin, está a concepção romântica de que todas as obras comunicam-se entre si no âmbito da arte.

Este âmbito é o que Benjamin chama de idéia de arte ou, às vezes, de “medium-de-reflexão”, pois é neste “medium” que as obras entram em contato umas com as outras em certo “*continuum* das formas”, no qual, “por exemplo, a tragédia se relacionaria, para o espectador, de maneira contínua com o soneto”⁶². Está aí a explicação para a valorização romântica do gênero do romance como aquele no qual todos os outros poderiam entrar em comunhão no “absoluto literário”. Em certo sentido, os primeiros românticos concebiam a própria idéia da arte enquanto obra. É a obra das obras, a obra que não é senão a conjunção de todas as outras, o Livro dos livros, como se disse depois com Mallarmé.

Nesse contexto, entende-se que “o valor da obra depende única e exclusivamente do fato de ela em geral tornar ou não possível sua crítica imanente”, como diz Benjamin, concluindo: “se ela é possível, se existe portanto

⁵⁹ Ibid., p. 85.

⁶⁰ Ibid., p. 85.

⁶¹ Ibid., p. 85.

⁶² Ibid., p. 94.

na obra uma reflexão que se deixa desdobrar, absolutizar e dissolver-se no medium da arte, então ela é uma obra de arte”⁶³. Em outras palavras, a crítica da obra só é possível se esta pertence, por si mesma, à arte. Só assim a crítica pode tomar a obra singular e torná-la absoluta ao desdobrar sua reflexão no medium que é a arte. Por isso, essa crítica “nada mais deve fazer do que descobrir os planos ocultos da obra mesma, executar suas intenções veladas”, pois, “no sentido da obra mesma, isto é, em sua reflexão, deve ir além dela mesma, torná-la absoluta”⁶⁴.

*

Reconhece-se, assim, que “a obra é incompleta”⁶⁵, como afirma Benjamin, já que, por si mesma, não é absoluta. Só que a falta é positiva para os primeiros românticos, já que “só o incompleto (...) pode levar-nos mais adiante”, enquanto “o completo é apenas fruído”⁶⁶, afirma Novalis. Daí a centralidade da crítica. Não é a fruição estética da obra que está em primeiro plano, e sim a correspondência a ela na linguagem crítica, que só ocorre porque a obra ainda não é completa por si. É a crítica que a completa. É a própria obra que exige ser criticada, como possibilidade de dissolução de si no absoluto da arte.

Desse modo, a obra liga sua finitude particular à infinitude de seu pertencimento à arte. “Esta intensificação de consciência na crítica é, a princípio, infinita”, atesta Benjamin, pois “a crítica é, então, o medium no qual a limitação da obra singular liga-se metodicamente à infinitude da arte e, finalmente, é transportada para ela, pois a arte é, como já está claro, infinita enquanto medium-de-reflexão”⁶⁷. Num fragmento, Schlegel já deixara dito que “uma obra está formada quando está, em toda parte, nitidamente delimitada, mas é, dentro dos limites, ilimitada e inesgotável; quando é de todo fiel, em toda parte igual a si

⁶³ Ibid., p. 86.

⁶⁴ Ibid., p. 77.

⁶⁵ Ibid., p. 78.

⁶⁶ Novalis, “Fragmentos I e II”, in *Pólen* (São Paulo, Iluminuras, 2001), p. 155.

⁶⁷ Walter Benjamin, *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão* (São Paulo, Iluminuras, 1999), p. 76.

mesma e, no entanto, sublime acima de si mesma”⁶⁸. Só quando é fiel apenas a si mesma, a obra pode estar, simultaneamente, acima de si mesma: sublime.

Essas palavras provam que à abolição das regras neoclássicas no campo da arte não corresponde, para os primeiros românticos, o elogio de subjetividades desenfreadas. É verdade que, diante do artista, “nenhuma crítica pode ou deve roubar-lhe sua essência mais própria, sua mais íntima força, para refiná-lo e purificá-lo até uma imagem comum, sem espírito e sem sentido, como se esforçam os tolos”⁶⁹. Longe, porém, de atacar a crítica em geral, discrimina-se outro papel para ela, até diante do artista: “a elevada ciência da crítica genuína deve-lhe ensinar de como precisa formar e educar a si mesmo, em si mesmo, e antes de tudo a compreender toda outra manifestação autônoma da poesia em sua clássica força e plenitude”, observa Schlegel, “para que as flores e os grãos de espíritos alheios se tornem alimento e semente de sua própria fantasia”⁷⁰. Se a crítica pode ajudar o artista, ainda que não dependa disso para se legitimar, é evidenciando que sua obra, por mais que enverede por caminhos distintos da de outros, pertence ao “grande oceano universal” no qual “todas as correntes da poesia deságuam”⁷¹. Ela pertence à arte.

Por sua vez, a crítica, enquanto acabamento da obra, situa-se, ela mesma, dentro do campo da arte, ainda que não exatamente da mesma forma que a obra primeira. Ela carrega a obra adiante, eleva sua reflexão, potencializa, desdobra. Não está lá e a obra cá. Ela continua a obra. Para cumprir tal função, a crítica experimenta transformação decisiva: a partir de agora, “de poesia, também, só se pode falar em poesia”⁷², afirma Friedrich Schlegel. Segundo Benjamin, os primeiros românticos “fomentaram a crítica poética”⁷³. Só assim poderíamos encontrar o dizer que corresponde ao que a arte é, sem engolfá-la em conceitos prontos: se a poesia moderna era crítica, a crítica moderna era poética.

Seria possível escutar, aqui, ecos da concepção de Kant do que seria a idéia estética, presente por exemplo na arte: a “representação da faculdade da imaginação que dá muito a pensar, sem que contudo qualquer pensamento

⁶⁸ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 100 (*Athenäum*, Fr. 297).

⁶⁹ Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia* (São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 29.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 29.

⁷¹ *Ibid.*, p. 30.

⁷² *Ibid.*, p. 30.

⁷³ Walter Benjamin, *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão* (São Paulo, Iluminuras, 1999), p. 77.

determinado, isto é, conceito, possa ser-lhe adequado, que conseqüentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível”⁷⁴. Não é difícil enxergar no conceito e na prática da crítica de arte romântica a tentativa de construção dessa linguagem que não se fecha em conceitos determinados e acolhe a ausência da transparência compreensiva completa, para assim corresponder ao que a idéia estética da obra de arte dá a pensar. “Pode existir um falar de poesia que, não só lhe esteja adequado, mas que ela até exija”, diria Heidegger tempos depois, alertando que “talvez se possa falar da poesia poeticamente, o que, todavia, não quer dizer em versos e rimas”⁷⁵. Não se trata, portanto, de colocar o crítico para escrever em verso. Pelo contrário, seu elemento costuma ser a prosa. Mas esta prosa, enquanto tal, é ela mesma literatura. Situa-se dentro da arte, não fora. Também o crítico é escritor. Ele escreve crítica. Essa valorização da dimensão da materialidade da escrita na forma de expressão é que dá o caráter poético da crítica, cujo exercício, então, está menos distante da obra sobre a qual fala do que, em geral, supomos. “Tanto a poesia como o pensamento se movimentam no elemento do dizer”⁷⁶, observaria Heidegger anos depois.

⁷⁴ I. Kant, *Crítica da faculdade do juízo* (Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1995), p. 159 (193).

⁷⁵ Martin Heidegger, *Hinos de Hölderlin* (Lisboa, Instituto Piaget, 2004), p. 13.

⁷⁶ Martin Heidegger, “A essência da linguagem”, in *A caminho da linguagem* (Petrópolis, Vozes, 2003), p. 146.