Viso: Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 27, jul-dez/2020

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

**Cesura e sem-expressão:
a influência hölderliniana na crítica
benjaminiana da bela aparência**

Theo Machado Fellows

Universidade Federal do Amazonas (UFAM)
Manaus (AM)

RESUMO

Cesura e sem-expressão: a influência hölderliniana na crítica benjaminiana da bela aparência

Este artigo propõe uma análise do conceito benjaminiano do sem-expressão [*Ausdruckslose*] e da crítica a bela aparência expostos no ensaio sobre as *Afinidades eletivas* de Goethe a partir de uma compreensão aprofundada da origem hölderliniana do conceito. Com isto, pretende-se questionar leituras como as de Jan Urbich e Winfried Menninghaus, que associam, respectivamente, o conceito do sem-expressão às influências de Hegel e Kant na obra de Benjamin. Reforçando a importância de Hölderlin para a crítica benjaminiana, pretende-se demonstrar como a crítica do ideal clássico de beleza em Benjamin é herdado de uma crítica análoga à bela aparência que se desenvolve na obra do poeta alemão e encontra no conceito de cesura sua forma mais acabada.

Palavras-chave

Benjamin; Hölderlin; cesura; sem-expressão; estética

ABSTRACT

Caesura and Expressionless: Hölderlin's Influence on Benjamin's Critique of the Beautiful Appearance

This article proposes an analysis of Benjamin's concept of expressionless (*Ausdrucklose*) and his critical approach to the beautiful appearance, both exposed in his essay about Goethe's novel *Elective affinities*, having its origin on Hölderlin's concept of caesura as background. With the emphasis on the relations between Benjamin's art theory and Hölderlin's writings, we pretend to question the interpretations of Jan Urbich and Winfried Menninghaus, who associate Benjamin's expressionless with, respectively, Hegel and Kant. We will demonstrate that Benjamin's contestation of the classical ideal of the beautiful appearance is deeply connected with an analog

Keywords

Benjamin; Hölderlin; caesura; expressionless; aesthetics

FELLOWS, Theo Machado. "Cesura e sem-expressão: a influência hölderliniana na crítica benjaminiana da bela aparência". Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 14, n° 27 (jul-dez/2020), p. 216-240.

DOI: 10.22409/1981-4062/v27i/375

Aprovado: 27.10.2020. Publicado: 28.12.2020.

© 2020 Theo Machado Fellows. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 27.10.2020. Published: 28.12.2020.

© 2020 Theo Machado Fellows. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

A crítica benjaminiana ao paradigma estético da bela aparência tem sido, tanto no Brasil quanto em outros países, um tema recorrente nos estudos da obra de Walter Benjamin.¹ Tendo o conceito do sem-expressão [*Ausdruckslose*]² como elemento central, a construção de uma teoria da arte que nega a harmonia entre verdade e aparência em prol da dissolução da última através do exercício da crítica é, nestes diversos estudos, abordada tanto do ponto de vista do desenvolvimento interno da obra de Benjamin, com destaque para sua filosofia da linguagem carregada de influências místicas, quanto a partir do diálogo do jovem Benjamin com autores que também opuseram ao ideal da bela aparência a possibilidade de uma apresentação negativa da verdade na obra de arte. Entre estes últimos, chama a atenção, contudo, a ausência de uma investigação aprofundada sobre a única fonte para o conceito do sem-expressão mencionada por Benjamin no seu ensaio sobre as *Afinidades eletivas* de Goethe, texto no qual este conceito é exposto em sua forma consagrada. Na terceira e última parte do ensaio, Benjamin oferece a seguinte indicação para a compreensão do sem-expressão:

Como categoria da linguagem e da arte, não da obra ou dos gêneros literários, o sem-expressão não pode ser definido de modo mais rigoroso do que mediante uma passagem dos comentários de Hölderlin ao *Édipo*, a qual ainda não parece ter sido reconhecida em seu significado fundamental, que extrapola a teoria da tragédia e mostra-se válida para a teoria da arte de uma maneira geral.³

O comentário de Benjamin sobre a falta de reconhecimento da obra hölderliniana soa tão atual hoje como no começo dos anos de 1920, quando foi publicada a crítica benjaminiana do romance de Goethe. Sobretudo no Brasil, onde a leitura das obras do poeta e filósofo suábio por muito tempo esteve subordinada à sua controversa exegese heideggeriana, pouco se escreveu sobre a rica contribuição de Hölderlin ao debate filosófico sobre a arte. Mesmo na Alemanha, apesar do substantivo crescimento do número de publicações sobre a obra hölderliniana na segunda metade do século XX, a imagem

do autor ainda parece não ter se dissociado por completo da romântica figura do poeta, construída por Wilhelm Dilthey e Stefan George no início do século XX, que sucumbiu à loucura por causa do amor perdido e das frustradas esperanças de glória. No que diz respeito à inegável influência de Hölderlin na obra de Benjamin, são poucos os autores que, dentro da imensa fortuna crítica sobre Benjamin publicada nas últimas décadas, se dedicaram a explorar a fundo esta relação.⁴ Não chega, portanto, a ser uma surpresa que a filiação hölderliniana do conceito de sem-expressão cunhado por Benjamin seja tratada de forma superficial pela maioria dos comentadores. No intuito de preencher esta lacuna, o presente artigo buscará não apenas esclarecer de forma mais ampla o contexto que dá origem ao conceito hölderliniano de cesura, como também buscará mostrar que a crítica benjaminiana da bela aparência ecoa o desenvolvimento da teoria da arte de Hölderlin, que, após ter sido um dos artífices do ideal de beleza cultivado pelos jovens idealistas no fim do século XVIII, encontra a superação deste mesmo ideal na teoria da tragédia mencionada por Benjamin.

No que diz respeito às interpretações do conceito do sem-expressão feitas por estudiosos do pensamento de Walter Benjamin, tomaremos como referências as leituras de Winfried Menninghaus e Jan Urbich. Em artigo publicado em coletânea organizada por Uwe Steiner para celebrar os 100 anos de nascimento do filósofo alemão de origem judaica, Menninghaus, um dos mais respeitados comentadores da obra benjaminiana, ressalta a ligação do sem-expressão com a teoria kantiana do sublime. Urbich, por sua vez, em artigo contido numa coletânea voltada para interpretações do ensaio de Benjamin sobre *As Afinidades eletivas* de Goethe, defende, fazendo um contraponto à leitura de Menninghaus, a afinidade do sem-expressão e da crítica da bela aparência com a lógica hegeliana. Entre a filiação a Kant e a filiação a Hegel, nenhum dos comentários está completamente errado. Contudo, também não se pode dizer que eles estejam completamente certos: entre o prazer negativo causado pelo fracasso da imaginação em apresentar aquilo que é da ordem do

inapresentável (Menninghaus-Kant) e relação dialética entre a aparência sensível e sua negação através de uma essência irrepresentável (Urbich-Hegel) encontra-se, conforme se lê em Benjamin, o “poder crítico que, mesmo não podendo separar aparência e essência na arte, impede-as de se misturarem”.⁵ Este poder crítico que define o sem-expressão tem sua mais precisa correspondência na cesura hölderliniana, também ela situada entre a estética kantiana e a lógica da fase madura de Hegel. Nas palavras das *Observações sobre Édipo*, mencionadas por Benjamin como fonte para o sem-expressão, a cesura é definida como “a palavra pura, a interrupção antirrítmica, a fim de ir ao encontro da mudança torrencial [reissend] das representações, em seu ápice [Summum], de tal maneira que então apareça não mais a alternância das representações, mas a própria representação”.⁶ As *Observações* hölderlinianas, que consistem em dois ensaios que acompanham as suas traduções das tragédias sofocianas *Édipo Rei* e *Antígona*, são, contudo, os últimos textos teóricos escritos pelo poeta antes de sucumbir à alienação mental, a sua *geistliche Umnachtung*. Elas representam o ponto culminante de um desenvolvimento filosófico que, embora comprimido num curto intervalo de tempo – toda a obra teórica de Hölderlin se encontra limitada a um período pouco maior que uma década – possui uma rica gama de transformações. Compreender as circunstâncias que deram luz a esta teoria da tragédia exposta nas *Observações* nos ajudará, portanto, a compreender o motivo pelo qual Benjamin escolhe o conceito de cesura como base para sua própria teoria.

Como já foi mencionado, Hölderlin é um dos responsáveis pela consolidação do conceito idealista do Belo no fim do século XVIII. Assim como seus amigos Hegel e Schelling, Hölderlin busca, sob inspiração de seu mentor Schiller, complementar a ligação entre beleza e moralidade construída de forma exclusivamente simbólica na *Crítica da faculdade de julgar* de Kant. Porém, a saída schilleriana, que, em suas cartas sobre a *Educação estética do homem*, busca encontrar uma lei para o Belo nos moldes da razão prática kantiana, não satisfaz os jovens idealistas. Em uma carta escrita ao seu amigo Ludwig

Neuffer em outubro de 1794, Hölderlin comenta que Schiller “não ousou dar um passo além da fronteira kantiana, como ele, na minha opinião, deveria ter ousado”.⁷ Esta “ousadia”, para Hölderlin, consiste em ver na beleza mais do que símbolo da liberdade: trata-se de ver no Belo a manifestação sensível da verdade, isto é, ver na bela aparência a aparição do próprio Ser. Esta defesa do teor metafísico do Belo será um dos alicerces do romance publicado por Hölderlin em dois volumes entre 1797 e 1799. *Hipérion ou o eremita da Grécia* conta, apoiando-se no modelo dos romances de formação em voga na época, a história de um jovem grego que vive no período da ocupação otomana e sonha com o ressurgimento do esplendor da Antiguidade. O caminho do herói, ou sua *via excêntrica*, como descrito em um dos esboços preliminares da obra, é marcado por dois personagens que atuam como os polos magnéticos entre os quais ele se move: de um lado está o guerreiro Alabanda, companheiro nas campanhas em que Hipérion toma parte em prol da libertação da nação grega; do outro lado, está Diotima, paixão que pode se chamar, em mais de um sentido, de platônica.⁸ Cada um destes polos representa uma via possível para o resgate da Hélade: de um lado, a guerra, do outro, a beleza. O ímpeto guerreiro de Hipérion é, contudo, esvaziado após sucessivas derrotas no campo de batalha. Ao retornar para casa, decidido a voltar para os braços de sua amada, Hipérion recebe a notícia de sua morte. Sobre a morte da heroína, que carrega fortes semelhanças com a Ottilie do romance de Goethe, o poeta escreve a sua amada Suzette Gontard as seguintes palavras: “Perdoe-me por Diotima morrer. Você se lembra de nós não termos outrora podido entrar em acordo sobre isto. Eu acredito que era, conforme todo o arranjo, necessário”.⁹ Em sua correspondência, Hölderlin não entra em maiores detalhes sobre esta decisão. Contudo, Helmut Hühn chama a atenção, em sua análise do romance, para o fato de que a morte de Diotima é coerente com a visão de mundo que sustenta a versão definitiva do romance: “Se há uma verdadeira conciliação com a própria vida e com o mundo, logo ela deve confirmar-se precisamente na experiência da morte, na perda do que mais se ama”.¹⁰

A análise de Friedrich Strack, em artigo publicado no anuário da *Hölderlin-Gesellschaft*, vai além dos comentários de Hühn em sua interpretação da relação entre morte e beleza na obra de Hölderlin e, em especial, no *Hipérion*. A morte de Diotima é, para Strack, reflexo da consciência, por parte do poeta, de que a beleza, enquanto conciliação entre humano e divino e, por consequência, concordância entre sujeito e objeto, não pode ser conservada no mundo sensível. Esta impossibilidade se apresenta, dentro da narrativa do romance, através da inquietação do herói, para quem a companhia da amada Diotima, personificação da beleza e da união com o divino, não parece ser o suficiente: o chamado de seu amigo Alabanda para uma nova aventura vai manter a sua via excêntrica em movimento. No momento em que é deixada pelo herói, a morte da heroína passa a se desenhar no horizonte: “A superação consciente do sentimento da bela vida é, ao mesmo tempo, seu ápice e sua queda. Mas ela ainda deve ser salva, lá onde ela sucumbe à morte”.¹¹ Em outras palavras, a presença da morte e o esvanecimento da bela aparência não indicam necessariamente uma negação da função transcendente do Belo. Muito pelo contrário: enxergando as limitações do ideal da bela aparência, Hölderlin passa a enxergar na destruição da bela aparência [*schöner Schein*] a condição de possibilidade do aparecimento do Belo [*Erscheinung des Schönen*] e, por conseguinte, do Ser. Esta conclusão, que conduz Hölderlin ao desenvolvimento de sua teoria da tragédia e ao fortalecimento do papel da memória [*Erinnerung*] em sua produção poética, nos permite estabelecer uma conexão com Benjamin e sua famosa definição do Belo, exposta no seu ensaio sobre as *Afinidades eletivas*:

A beleza não é aparência, não é um envoltório para encobrir outra coisa. Ela mesma não é aparição, mas sim inteiramente essência - uma essência, porém, que se mantém, em impregnação essencial, idêntica a si mesma apenas sob velamento. Por isso, pode ser que a aparência iluda por toda parte: a bela aparência é o envoltório lançado sobre aquilo que é necessariamente o mais velado. Pois o belo não é nem o envoltório nem o objeto velado, mas sim o objeto em seu envoltório.¹²

As diferenças precisam, naturalmente, ser observadas. Enquanto Benjamin já parte de uma posição de desconfiança em relação à bela aparência – como pode ser visto em sua tese de doutoramento sobre o primeiro romantismo alemão – este afastamento em relação à bela aparência não é, para Hölderlin, tanto uma crítica quanto o resultado de sua atividade como poeta. Se levarmos em consideração o juízo de Joachim Jacob – a nosso ver, acertado – de que a beleza é, para Benjamin, menos um objeto conceitual de seu pensamento do que um problema¹³, podemos dizer que a morte de Diotima representa, para Hölderlin, a problematização de um conceito incapaz de apresentar sua comprovação na experiência poética do romance. É preciso, contudo, resistir aqui à tentação de enxergar, tanto no desenvolvimento da questão do Belo em Hölderlin quanto na crítica da bela aparência exposta por Benjamin, um movimento dialético de cunho hegeliano. Os parentescos são, é preciso admitir, inegáveis: de um lado, as transformações do pensamento hölderliniano são um reflexo direto de uma intensa troca intelectual entre Hölderlin e Hegel durante os anos compartilhados em Frankfurt, precisamente quando Hölderlin trabalhava em seu romance e Hegel construía os primeiros fundamentos de seu sistema filosófico; por outro, se as menções a Hegel na correspondência de Benjamin são quase sempre negativas, é notória sua afinidade com autores profundamente influenciados por Hegel, tais como Rosenzweig, Lukács e, posteriormente, Adorno. Seria, no entanto, equivocado, como sugere Urbich, enxergar nas críticas de Benjamin e Hölderlin à bela aparência uma supressão [*Aufhebung*] no sentido hegeliano: a beleza, para ambos estes autores, permanece vinculada ao seu invólucro. Negar a bela aparência, tanto para Benjamin, quanto para Hölderlin, não significa negar a aparência por completo e muito menos negar a beleza. A crítica à bela aparência é antes a constatação de que a mera aparência sensível não é capaz, por si só, de fazer aparecer o Belo. O que Hölderlin, em sua teoria tardia da tragédia, e Benjamin, no desenvolvimento de seu conceito de crítica, vão propor não é, portanto, a superação do Belo, mas sim aquilo que Menninghaus, com razão, define como sendo

uma “intervenção no Belo”.¹⁴ Uma confirmação da conservação do problema da beleza nas obras de Hölderlin e Benjamin aparece na insistência, por parte de ambos, no valor filosófico da arte. Ao contrário de Hegel, para quem a arte esgota, na Modernidade, as suas possibilidades de apresentação sensível da verdade, Hölderlin e Benjamin se recusam a pôr filosofia e arte em uma relação hierárquica. Em Benjamin, esta recusa fica clara em sua ideia da irmandade entre filosofia e arte exposta no início da terceira parte do ensaio sobre o romance de Goethe.¹⁵

O que, no entanto, efetivamente “trava” o processo de suprassunção da forma é a figura poética do sem-expressão. Na medida em que ele não é capaz de realizar a separação entre aparência e essência, a emergência da segunda continua dependente da materialidade da primeira. Mais especificamente, a emergência da essência depende da fragmentação da aparência. Na continuação da definição do conceito de sem-expressão, Benjamin acrescenta:

É o sem-expressão que destrói aquilo que ainda sobrevive em toda aparência bela como herança do caos: a totalidade falsa, enganosa - a totalidade absoluta. Só o sem-expressão consome a obra que ele despedaça, fazendo dela um fragmento do mundo verdadeiro, torso de um símbolo.¹⁶

Benjamin opera, com esta definição, em dois planos distintos. Por um lado, ele se refere ao sentido eminentemente cesurante do sem-expressão, acompanhando a definição dada por Hölderlin em suas *Observações*. Por outro, ele tem em mente a figura de Ottilie, personagem do romance que personifica a bela aparência nos moldes clássicos do romance burguês, mas que encobre, na suposta tragicidade de sua morte, a dissolução de seu próprio ideal. Procuraremos a seguir elucidar estes dois aspectos do sem-expressão para compreender a vinculação – direta ou indireta – de ambos com a teoria hölderliniana.

Neste primeiro sentido, que podemos chamar de estrutural, o sem-expressão é a “palavra pura” da qual fala Hölderlin, que separa o poema – ou, no caso de Goethe, o romance – em

duas partes dissonantes. É interessante notar que, na análise que Hölderlin faz das duas tragédias de Sófocles por ele traduzidas, a cesura se encontra, em ambos os casos, nas intervenções do adivinho Tirésias. Tanto no *Édipo*, quando as advertências do adivinho, ignoradas pelo rei tebano, antecipam a sucessão de desgraças que se abate sobre a casa real dos Labdácidas, quanto na *Antígona*, quando as palavras de Tirésias induzem Creonte a reverter sua decisão de enviar Antígona para a morte, a cesura representa uma ruptura entre as duas partes: o que é revelado na palavra pura do adivinho, que é, em seu modo enigmático, intervenção do próprio deus, é aquilo que o herói deveria saber para evitar a catástrofe. O efeito trágico segundo Hölderlin é, portanto, resultado de um tempo “que vira categoricamente em um tal momento, e nele início e fim simplesmente não mais rimam” e, desta forma, o homem “não pode se igualar ao que era no início”.¹⁷ Benjamin, por sua vez, identifica a cesura do romance de Goethe em uma frase do décimo-terceiro capítulo da segunda parte das *Afinidades eletivas*: “A esperança passou como uma estrela que cai do céu por sobre suas cabeças”.¹⁸ O contexto desta frase é um encontro entre Eduard e Ottilie, no qual estes finalmente declaram seu amor um pelo outro. De maneira cifrada, contudo, a cesura identificada por Benjamin já antecipa a morte do filho de Eduard com sua esposa Charlotte, morte pela qual Ottilie se sentirá responsável e se entregará à morte como expiação.¹⁹ A esperança, tal como a palavra oracular trazida por Tirésias é, portanto, uma possibilidade de redenção que se apresenta diante dos personagens, tal como uma estrela cadente, sem que estes possam alcançá-la ou mesmo decifrá-la. É neste sentido que pode ser interpretada a frase com a qual Benjamin encerra seu ensaio: “Apenas em virtude dos desesperançados nos é concedida a esperança”.²⁰

A análise sobre o papel da cesura hölderliniana na teoria da história de Benjamin feita por Jeanne-Marie Gagnebin reforça ainda mais este caráter estrutural, além de confirmar a ligação entre o corte cesurante na narrativa – seja ela literária ou histórica – com a perspectiva da redenção:

No pensamento de Hölderlin e no de Benjamin a cesura é [...] uma figura privilegiada da interrupção salvadora, pois não intervém somente de fora, de uma decisão subjetiva como a do historiador ou do crítico, mas escande muito mais profundamente o movimento mesmo do *logos*; ela é a expressão daquilo que, paradoxalmente, funda nossa linguagem e a entrega ao aniquilamento – pois sua verdade não reside no infinito escoamento de nossas palavras, mas neste sopro “sem-expressão” que as forma e as traz ou as dispersa e as perde.²¹

Esta “interrupção salvadora” é o mecanismo da mais radical negação do princípio teleológico que sustenta a filosofia da história hegeliana, que servirá, por sua vez, de inspiração para o historicismo que, conforme Benjamin definirá anos mais tarde em suas *Teses sobre o conceito de história*, “contenta-se em estabelecer um nexos causal entre vários momentos da história”.²² A redenção prometida aos amantes do romance não pode se realizar sem uma interrupção, sem uma cesura que rompa com o universo mítico no qual estes personagens vivem. Ao contrário dos amantes na novela narrada por um visitante no décimo capítulo da segunda parte do romance – isto é, pouco antes da cesura apontada por Benjamin – Eduard e Ottilie não são capazes de tomar uma decisão que os retire da submissão à esfera mítica. O amor que os une é, como indica o título do romance, a mera ação de um princípio da química que se estende às relações humanas. Embora subversivo do ponto de vista social – por se tratar de uma relação extraconjugal – este amor é totalmente regido pelas leis da natureza. Por este motivo, a tarefa redentora cabe ao crítico: é ele que, por um lado, denuncia a obediência ao mito que se esconde por detrás das tentativas dos personagens de escapar de seus destinos; e, de outro, é ele que reconhece, na fugidia aparição da esperança, a cesura inaudita do romance.

Em apoio à leitura hegeliana de Urbich, poderia se mencionar o fato de o próprio Benjamin ter se inspirado na dialética hegeliana ao propor a tripartição do seu ensaio. Em anotações para a composição do ensaio, Benjamin esboça um modelo de tese-antítese-síntese para seu texto, no qual o mito

representaria a tese, a redenção a antítese e a esperança a síntese.²³ A ideia de que a esperança possa servir como síntese entre o mito e a redenção é, contudo, bastante questionável, o que talvez tenha levado Benjamin a ocultar a inspiração hegeliana da tripartição do ensaio em sua redação final. A esperança, como mostra a última frase do ensaio, é antes a cesura que, ao mesmo tempo em que impede o mundo mítico de encontrar a redenção, é incapaz de separá-los plenamente. Tendo em mente a diferença entre os contextos, é possível estabelecer uma conexão entre este papel cesurante da esperança e a definição do trágico exposta nas *Observações sobre Édipo*:

A apresentação do trágico depende principalmente de que o formidável [*Ungeheure*], como o deus e o homem se acasalam, e como ilimitadamente o poder da natureza e o mais íntimo do homem se unificam na ira, seja concebido pelo fato de que a unificação ilimitada se purifica por meio de uma separação ilimitada.²⁴

Assim como a esperança para os amantes do romance de Goethe, o ímpeto de se unir aos deuses gera, nas tragédias de Sófocles, a situação paradoxal onde afastamento e proximidade são duas faces da mesma moeda. A grande diferença dos heróis trágicos é, segundo a leitura de Hölderlin, o fato de eles tomarem a decisão que os protagonistas do romance se recusam a assumir. Se a cesura em ambas as tragédias se encontra nas intervenções de Tirésias, em ambos os casos ela se conecta com a decisão desmedida – a *hybris* – dos heróis: no caso de Édipo, é a sua tentativa de interpretar “de modo demasiadamente infinito” o oráculo trazido pelo adivinho que, segundo Hölderlin, desencadeia a sua ruína²⁵; para Antígona, as advertências de Tirésias a Creonte e a capitulação do último são decorrência da ação inflexível da heroína. Hegel, em suas *Lições de estética*, oferece uma interpretação bastante diferente ao afirmar que tão “legítimos como a finalidade e o caráter trágicos, tão necessária como a colisão trágica é, por conseguinte, [...] também a solução trágica desta discórdia”.²⁶ Com isto, ele tem em mente a

suprassunção das unilateralidades em conflito, o que está longe de ser a opinião de Hölderlin.

Ao comentar a relação do sem-expressão com sua origem hölderliniana, Urbich vê um princípio no pensamento de Hölderlin “que somente na contradição harmônica [...] permite realizar o desenvolvimento, assim como o reconhecimento de um positivo (sobretudo o do Eu)”.²⁷ Com isto, Urbich pretende apontar para a ausência do trabalho do negativo no pensamento de Hölderlin, o que, de acordo com sua leitura, indicaria um traço predominantemente hegeliano do sem-expressão benjaminiano. Embora sua sentença seja extremamente reducionista em relação ao pensamento de Hölderlin, que, em seus últimos escritos, supera, como pode se deduzir de sua teoria da tragédia, tanto a herança fichteano de seus anos de estudo em Jena quanto a ideia de uma contradição harmônica desenvolvida em seus escritos poetológicos da virada do século, Urbich tem razão ao diferenciar a cesura hölderliniana da antítese hegeliana. Seu equívoco, no entanto, está em julgar que o sem-expressão esteja, a despeito das indicações explícitas do próprio Benjamin, mais próximo da última. Para Urbich, o sem-expressão é “a instanciação deste movimento reflexionante da essência: como realização de sua mediação com seu contrário na aparência através de técnicas simbólicas, de modo a marcar a negação da expressão como negação na própria expressão poética”.²⁸ O equívoco de Urbich, ao nosso ver, encontra-se na indistinção entre negação e interrupção. Ao interromper a expressão poética, a cesura não nega esta expressão, mas sim a cinde em duas partes: no plano narrativo, a cisão ocorre entre o antes e o depois; no plano simbólico, entre o humano e o divino. Isto vale tanto para o romance de Goethe quanto para as tragédias de Sófocles. Em vez de negação, seria, portanto, muito mais adequado falar de uma violência disruptiva operada pelo sem-expressão, aproximando-o, como faz Menninghaus, do sublime kantiano.

A aproximação do sem-expressão com o sublime kantiano nos leva à análise do segundo sentido deste conceito em Benjamin,

que podemos definir como sendo seu caráter propriamente estético. Em sua análise, Menninghaus ressalta que o sem-expressão, para Benjamin, não indica “nem um déficit subjetivo de expressão nem um contrapeso contra estilos expressivos”.²⁹ A ausência, representada pelo sufixo *los* em *Ausdruckslose* – que equivale ao *sem* na variante portuguesa do conceito –, seria antes a marca de uma incompletude benigna no pensamento de Benjamin, que também marca profundamente a estética kantiana. Para Kant, o sentimento estético é, por definição, desprovido de conceito, interesse ou fim.³⁰ No caso do sentimento do sublime, ele é também desprovido de representação: ele é antes “causado pela inadequação da imaginação na estimação estética da grandeza, quando comparada à estimação pela razão”.³¹ O sublime é, portanto, fruto de uma paradoxal contemplação daquilo que não pode ser contemplado. É difícil pensar a relação deste pensamento kantiano com a estética benjaminiana sem lembrar do exemplo de sublimidade oferecido por Kant na “Observação geral à exposição dos juízos estéticos reflexionantes”: “Talvez não haja passagem mais sublime do Código Judaico do que o comando: ‘Tu não deves fazer nenhuma imagem ou alegoria daquilo que está no céu, nem na terra, nem sob a terra, etc’”.³²

Em Benjamin, todas as “incompletudes benignas” relacionam-se, direta ou indiretamente, a esta impossibilidade de representar o divino. Na teoria da linguagem exposta no ensaio de 1916 intitulado *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem* e desenvolvida no seu ensaio sobre a *Tarefa do tradutor*, a língua adâmica, com a qual Adão, o primeiro homem, nomeou a criação divina, só pode ser pensada através do entrecruzamento das diversas línguas decaídas. No prefácio de seu tratado sobre a *Origem do drama barroco alemão*, por sua vez, as ideias só podem ser apresentadas pela constelação virtual dos fenômenos conceitualmente redimidos. O sem-expressão é, portanto, a vertente estética desta impossibilidade de dar forma à perfeição divina. Para Benjamin, contudo, a razão não é capaz de redimir o fracasso da imaginação: se, para Kant, o divino pode, a despeito de sua irrepresentabilidade, ser pensado pelas ideias da razão, para

Benjamin o fenômeno do sem-expressão não abandona o terreno do estético. Com isto, ele nega a alternativa proposta por Kant entre belo e sublime: o belo, tal como definido por Kant, é, para Benjamin, necessariamente falsidade, posto que mera aparência. Mesmo que Kant não insira em sua concepção do belo o teor transcendente, que será um acréscimo idealista – incluindo aí o jovem Hölderlin – a simples relação simbólica entre belo e bem, exposta no fim da Primeira parte da *Crítica da faculdade de julgar*, já é altamente problemática para o pensamento benjaminiano. Para compreendermos melhor esta relação entre belo e sem-expressão é necessário, no entanto, retornar ao ensaio sobre as *Afinidades eletivas* e à análise benjaminiana da figura de Ottilie.

Benjamin caracteriza, em sua análise da personagem, a “força da convicção da beleza de Ottilie como condição básica para sua participação no romance”.³³ Estas palavras são plenamente confirmadas pelo romance. “Quem a contempla”, diz o narrador no sexto capítulo da primeira parte, “não é tocado por nenhum mal: sente-se em harmonia consigo mesmo e com o mundo”.³⁴ O próprio Goethe assume, portanto, o ideal da bela aparência para sua personagem. Ottilie não é, porém, somente bela, mas também encarna a pureza e a inocência, o que contribuirá para a sua ruína. Após assumir o seu amor por Eduard, marido de sua tia, Ottilie se vê castigada pelo destino através da morte do filho de Eduard, fruto de uma curiosa noite de amor com sua esposa, na qual ambos pensavam em seus respectivos amantes. A criança morre afogada no lago ao sair para um passeio de barco com Ottilie, que, eufórica com a decisão de assumir seu amor por Eduard, acaba deixando o barco virar e não consegue resgatar a criança com vida. Ela decide expiar esta morte se recusando a comer e entregando-se ela mesma à morte. O seu túmulo vira, no fim do romance, um ponto de peregrinação. Parecendo “mais adormecida do que morta”, como comenta o narrador³⁵, Ottilie passa a ser venerada como uma santa.

Benjamin, contudo, vê esta bela figura com enorme desconfiança. Citando Julian Schmidt, ele comenta que a

beleza da heroína “provém somente da aparência; a despeito das inúmeras páginas do diário, sua essência interior permanece fechada”.³⁶ Em outras palavras, por mais bela que seja Ottilie, sua aparência não indica necessariamente, no olhar de Benjamin, uma aparição do Belo enquanto essência. O mesmo poderia ser dito da Diotima do *Hipérion* hölderliniano, publicado cerca de uma década antes do romance de Goethe. Em sua última carta ao herói, Diotima assume a negação da própria interioridade: “Eu serei; não pergunto o quê. Ser, viver, isto basta, isto é a honra dos deuses”.³⁷ É inegável que há uma boa dose de machismo nesta idealização da figura feminina. No intuito de prestar uma reverência à delicadeza e à sensibilidade feminina, Goethe e Hölderlin, assim como muitos dos poetas de sua época, acabam por transformar as suas heroínas em simples projeções simplificadas de seus ideais. Enquanto os heróis, como é o caso de Hipérion, efetivamente se transformam através das experiências vividas, a mulher, para Hölderlin, “serve, por assim dizer, como pano de fundo e garantia de suas concepções filosóficas e político-utópicas”.³⁸ Embora não aborde a questão do machismo, Benjamin reconhece o caráter profundamente ideológico da bela aparência. O sem-expressão é, portanto, em seu sentido estético, aquilo que destrói a “totalidade falsa, enganosa”. Ele exige, portanto, a morte desta figura idealizada. Assim como no *Hipérion* de Hölderlin, a verdadeira aparição do Belo exige a destruição da bela aparência.

Seria possível, no entanto, afirmar que o próprio romance reconhece, se não a falsidade, ao menos a perenidade desta bela aparência: com a morte expiatória da heroína, Goethe parece querer transpor sua obra para o domínio do trágico. Benjamin, contudo, rejeita categoricamente qualquer caráter trágico na morte de Ottilie. Em nenhum momento a sua disposição para a morte rompe com o universo mítico que configura o cenário dos acontecimentos do romance: “Sua decisão de morrer permanece um segredo até o final não só para os amigos; ela parece tomar forma, em sua completa obscuridade, de uma maneira incompreensível também para a própria Ottilie”.³⁹ Ou seja, ela não é uma decisão moral, mas

sim mera obediência à lógica mítica, que exige expiação pela falta cometida. Em sua crítica às aspirações trágicas da morte de Otilie, Benjamin antecipa sua distinção entre o mártir e o herói trágico, exposta anos mais tarde em seu livro sobre o Barroco:

Assim, Otilie sucumbe não apenas como “vítima do destino” (menos ainda por “sacrificar-se” verdadeiramente a si mesma), mas sim de forma mais implacável, mais precisamente, como a vítima que redime os culpados. Pois a expiação, no sentido do mundo mítico que o autor evoca, é desde sempre a morte dos inocentes. Por isso Otilie, a despeito de seu suicídio, morre como mártir, deixando restos mortais milagrosos.⁴⁰

O problema central do martírio é que ele, ao negar a materialidade da bela aparência através da morte, pretende superá-la – no sentido hegeliano – e torná-la espiritual. Isto explica a veneração de Otilie após sua morte: com a expiação de sua culpa, sua beleza se torna santidade e o estético transcende para o sagrado. Para Benjamin, contudo, o teor de verdade [*Wahrheitsgehalt*] é indissociável do teor material [*Sachgehalt*]. A tarefa do crítico é descobrir o primeiro sem perder de vista o segundo, como fica claro na metáfora da fogueira exposta no início do ensaio. Com esta compreensão de sua tarefa, Benjamin invalida tanto o ideal da bela aparência – pois o Belo só pode aparecer de forma verdadeira a partir da destruição da aparência – quanto a concepção cristianizada de tragédia que surge no fim do romance, pois esta pressupõe um teor de verdade que se torna independente de sua manifestação sensível. A sua aproximação entre o sem-expressão e o sublime kantiano encontra, porém, aqui o seu limite: se o sentimento do sublime definido por Kant é causado pela constatação da superioridade das ideias da razão sobre as capacidades da imaginação, o sem-expressão é a persistência na tentativa de apresentação do belo em sua verdadeira forma. Urbich, fazendo contraponto à leitura de Menninghaus, define bem esta persistência do belo no sem-expressão: “Beleza não perece totalmente no despedaçamento crítico da aparência através do sem-expressão, mas sim se estabelece,

simultaneamente, de forma transfigurada no sem-expressão como apresentação de sua essência inaparente”.⁴¹ A preservação do belo e a relevância do papel da apresentação [*Darstellung*] são confirmados, posteriormente, no tratado sobre a *Origem do drama barroco alemão*. Para mostrar como Benjamin, neste sentido propriamente estético do sem-expressão, mais uma vez se apoia em Hölderlin, é necessário, contudo, jogar luz sobre outro conceito hölderliniano, que Benjamin associa à cesura e ao sem-expressão: o conceito de sobriedade [*Nüchternheit*].

O conceito de sobriedade, ao contrário da cesura, já é mencionado na tese de doutorado sobre o *Conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, defendida por Benjamin na Suíça em 1919. Em sua análise da teoria da arte do primeiro romantismo alemão, com destaque para Friedrich Schlegel e Novalis, Benjamin concentra-se no caráter reflexivo das formas artísticas, que, com o auxílio da crítica, se desenvolvem e caminham para sua dissolução no Absoluto. Isto significa dizer que já há, na primeira geração de românticos, uma rejeição à forma acabada e definitiva da bela aparência, assim como uma recusa a enxergar a inspiração como fonte da criação poética. Este último traço da teoria romântica, que Benjamin confirma com uma série de citações de Schlegel e Novalis reforçando a natureza ‘calculável’ da poesia, aproxima esta crítica da bela aparência do conceito de sobriedade. Para ilustrar este conceito, Benjamin cita, mais uma vez, as *Observações sobre Édipo*:

A fim de assegurar aos poetas, também entre nós, uma existência de cidadão, seria bom elevar a poesia, também entre nós, levando em conta a diferença das épocas e das condições, à altura da *mêchanê* dos antigos.

Comparadas às gregas, também falta confiabilidade a outras obras de arte; ou pelo menos elas foram avaliadas até hoje mais pelas impressões que provocam do que pelo cálculo das suas leis e outros procedimentos graças aos quais o belo é produzido. O que faz falta à poesia moderna é especialmente escola e ofício: que o seu modo de proceder

possa ser calculado e ensinado e, uma vez aprendido, ser repetido sempre com confiança na sua execução. Entre os homens, a respeito de qualquer coisa, temos de observar sobretudo que ela é *algo*, isto é, que é reconhecível por meio [*moyen*] de sua manifestação, que a maneira como ela é condicionada pode ser determinada e ensinada. Por isso, e por motivos mais elevados, a poesia carece particularmente de princípios e limites seguros e característicos.

Inclui-se aí justamente o cálculo das leis.⁴²

Para Hölderlin, a grande diferença que separa a arte dos antigos daquela feita pelos modernos é a inversão dos instintos de formação. O ‘fogo dos céus’ ou o ‘aórgico’, que representa o impulso selvagem de indistinção entre o humano e o sagrado – que Nietzsche, muito anos mais tarde que Hölderlin, identificará pelo nome de dionisíaco –, é, na leitura de Hölderlin, o instinto natural dos gregos, enquanto que a ‘sobriedade de Juno’ representa uma tendência que precisou ser adquirida pelos gregos para que eles pudessem realizar a sua arte. Com os modernos, no entanto, se dá o contrário: filhos da sobriedade, da distinção clara entre sagrado e profano, eles buscam apropriar-se do aórgico para realizar sua arte. Na apropriação do elemento estranho reside, porém, o perigo de se perder e causar a ruína da própria cultura. Um fragmento de hino, datado de seus últimos anos produtivos, ilustra com precisão este temor de Hölderlin com relação aos modernos:

achas
Que deveria acontecer
Como outrora? Pois eles queriam fundar
Um reino da arte. Porém, neste intuito,
Negligenciaram o que era próprio
Da sua pátria e a Grécia mais bela
Soçobrou deploravelmente.
É verdade que agora
O caso é diferente.⁴³

À luz destas considerações sobre a teoria hölderliniana dos instintos de formação, podemos compreender melhor a passagem das *Observações* citada por Benjamin. Para

Hölderlin, é indispensável para o poeta moderno dominar, além do *pathos* aórgico, para o qual o instinto de formação lhe impele, a sobriedade, que é seu elemento natural. Em uma carta ao amigo e também poeta Casimir Böhlendorff, da qual Benjamin certamente tinha conhecimento⁴⁴, Hölderlin reforça seu apelo: “Mas o próprio deve ser tão aprendido quanto o estrangeiro”.⁴⁵ A cesura, que aparece precisamente como instrumento do “cálculo das leis”, é, com isto, o freio que interrompe o movimento poético em direção à desmedida. É somente através desta interrupção, deste cálculo sóbrio das leis que regem o fazer poético, que o belo, segundo Hölderlin, é produzido.

Em última instância, é possível dizer que Benjamin transfere a sobriedade para o crítico. É a ele que cabe a tarefa de, diante de uma obra de arte, discernir as relações entre teor material e teor de verdade na obra e realizar a crítica desta obra, trazendo em sua ação o sentido originário – retomado por Kant em suas críticas – do verbo *krinein*, que significa distinguir, separar, etc. Não se trata de medir as obras através de um cálculo pré-definido, como os juízes da arte no neoclassicismo francês, mas sim de compreender quais são as leis que a própria obra se propõe e até que ponto a obra cumpre sua promessa inicial. Certamente não é uma coincidência o fato de Benjamin apresentar pela primeira vez este método justamente em seu ensaio intitulado *Dois poemas de Friedrich Hölderlin*, escrito em 1914 e publicado apenas após a morte do autor. O jovem Benjamin, então com apenas 22 anos, define, ainda no início deste texto, o objetivo de sua análise comparativa de dois poemas de Hölderlin, “Coragem de poeta” e “Timidez”⁴⁶:

Trata-se de estabelecer a tarefa poética como condição para uma avaliação do poema. A avaliação não pode se guiar pela forma como o poeta resolveu sua tarefa; ao contrário, é a seriedade e a grandeza da tarefa mesma a determinar a avaliação. Pois essa tarefa é derivada do próprio poema.⁴⁷

A despeito de sua importância para o desenvolvimento posterior da relação do pensamento de Benjamin com a

literatura – Jennings chega a falar em uma “conversão à literatura” após este primeiro contato com Hölderlin⁴⁸ –, este ensaio de juventude ainda não adota a distinção entre comentário e crítica, que será essencial em sua leitura das *Afinidades eletivas* feita anos depois. Além do mais, Benjamin não recorre em momento algum aos escritos teóricos de Hölderlin para sua análise: somente no fim de seu ensaio vemos uma menção ao conceito de sobriedade, que só serve para justificar a sua ausência no resto da análise. Por estes motivos não nos detivemos sobre este que é o único texto de Benjamin no qual Hölderlin surge como tema central. Pode-se dizer, sem risco de maiores equívocos, que o ensaio sobre *Dois poemas de Hölderlin* é fruto da relação do jovem Benjamin com o poeta Hölderlin – relação esta profundamente marcada pela influência de Norbert von Hellingrath, editor da primeira edição das obras completas do poeta suábio⁴⁹ – enquanto que o Hölderlin que serve de referência na tese sobre o romantismo alemão e no ensaio sobre o romance de Goethe é antes o teórico, com quem Benjamin parece construir uma afinidade cada vez maior ao longo da fase inicial de sua obra.

Hölderlin, que, com exceção de uma curta crítica escrita para a peça *A heroína*, de seu amigo Sigfried Schmid, nunca se ocupou com a crítica de arte, parece ter antecipado a abrangência desta tarefa em suas traduções. Em carta ao editor de suas traduções de Sófocles, Friedrich Wilmans, Hölderlin anuncia seu propósito de corrigir os erros artísticos, os *Kunstfehler* de Sófocles, em sua tradução.⁵⁰ Para Benjamin, que via as traduções de Hölderlin como “arquétipos de sua forma”⁵¹, este propósito certamente não deveria parecer tão absurdo. Se, como afirma Benjamin no início de seu ensaio sobre as *Afinidades eletivas*, “os dados do real na obra apresentam-se, no transcurso dessa duração tanto mais nítidos aos olhos do observador quanto mais se vão extinguindo no mundo”⁵², crítico e tradutor encontram-se em uma posição privilegiada para identificar tendências que o autor, imerso na realidade que deu luz à obra, não pôde observar. Neste sentido, é também possível afirmar que o próprio Benjamin realiza a crítica e atualização da obra de Hölderlin: ao tomar a crítica da bela

aparência e a cesura como ponto de partida para sua estética, ele reconhece um movimento da teoria hölderliniana em direção à sobriedade e à dialética que talvez não tenha sido devidamente compreendido pelo próprio poeta.

A presença de Hölderlin será naturalmente menor na obra de Benjamin após a conversão deste ao marxismo. Talvez tenha pesado a cruel instrumentalização da obra do poeta pela propaganda nazista, ou a forte conexão entre a poesia de Hölderlin e acontecimentos traumáticos da juventude de Benjamin, como o suicídio de seu amigo Fritz Heinle.⁵³ De toda forma, a influência hölderliniana ainda pode ser facilmente encontrada na obra tardia do filósofo. É impossível pensar no conceito de dialética em suspensão [*Dialektik im Stilltstand*] sem lembrar do sem-expressão e, por conseguinte, da cesura hölderliniana. Os ensaios sobre a obra do *flâneur* Baudelaire também revelam, em seu interesse pela alegoria e pela ruptura com as formas clássicas do poema, os vestígios do contato com o *Wanderer* Hölderlin. Por fim, a prova mais evidente do persistente apreço de Benjamin por Hölderlin e por outros grandes nomes da literatura alemã aparece na publicação – sob pseudônimo – em 1936 da coletânea de cartas *Homens alemães*. Nela, Benjamin reproduz cartas de grandes autores dos séculos XVII e XVIII, incluindo uma das cartas de Hölderlin a Böhlendorff. Em ao menos três dedicatórias destinadas a amigos e à sua irmã Dora, Benjamin se refere a esta obra como uma arca. Dirigindo-se a Gershom Scholem e Sigfried Kracauer, Benjamin se refere ao “dilúvio fascista”, contra o qual a arca deveria proteger o patrimônio cultural ali abrigado.⁵⁴ Por maior que fosse, nos anos de 1930, a sua preocupação com a aplicação das novas ideias de inspiração marxista na concepção de sua teoria da arte, Benjamin em nenhum momento perdeu de vista o legado literário e filosófico sobre o qual elaborara suas primeiras reflexões, mesmo que estes autores fossem, em sua época, taxados de reacionários. Dentro deste legado, porém, Benjamin parece, em alguns momentos, se identificar de forma especial com aqueles que, como ele, não receberam em vida o devido acolhimento dos círculos acadêmicos, sobretudo os artistas, nos quais Benjamin sempre

enxergou a originalidade que a filosofia muitas vezes não soube captar. Por estes e todos os demais motivos apontados neste artigo, é a Hölderlin, mais do que a Kant, que se recusava a ver nas obras de arte e nos juízos estéticos em geral qualquer forma de conhecimento, e mais do que a Hegel, que entendia a possibilidade de se encontrar qualquer manifestação do divino na arte como uma etapa superada no desenvolvimento do Espírito, que a filosofia da arte de Benjamin se encontra intrinsecamente conectada.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Ensaio reunidos: Escritos sobre Goethe*. Tradução de Monica Krausz Bornebusch, Irene Avon e Sidney Camargo. São Paulo: Ed. 34, 2009.

_____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Ed. 34, 2013.

_____. *Obras escolhidas I: Magia, técnica e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2014.

_____. *Gesammelte Schriften, vol. I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

_____. *Gesammelte Briefe, Band I: 1910-1918*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2016 [1995].

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Tradução de Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes, 2016.

HEGEL, Georg Friedrich Wilhelm. *Cursos de estética IV*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2004 [1986].

HÖLDERLIN, Friedrich. "Observações sobre Édipo". In: BEAUFRET, Jean; HÖLDERLIN, Friedrich. *Observações sobre Édipo e Observações sobre Antígona, precedido de Hölderlin e*

Sófocles. Tradução de Roberto Machado e Pedro Sússekind. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2008 [1952], p. 31-58.

_____. *Sämtliche Werke 3. Hyperion*. Stuttgart: Kohlhammer, 1954.

_____. *Sämtliche Werke 6,1. Briefe, Text*. Stuttgart: Kohlhammer, 1954b.

_____. *Hinos tardios*. Tradução de Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa, Assírio & Alvim, 2000.

_____. *Reflexões*. Tradução de Márcia de Sá Cavalcanti. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

HAHN, Barbara; WIZISLA, Erdmut. *Walter Benjamins "Deutsche Menschen"*. Göttingen: Wallstein, 2008.

HÜHN, Helmut. *Mnemosyne. Zeit und Erinnerung in Hölderlins Denken*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1995.

JACOB, Joachim. "Theorie und Begriff des Schönen bei Benjamin". In: URBICH, Jan; HÜHN, Helmut; STEINER, Uwe. (org.) *Benjamins Wahlverwandtschaften. Zur Kritik einer programmatischen Interpretation*. Frankfurt: Suhrkamp, 2015, p. 68-89.

JENNINGS, Michael W. "Benjamin as a Reader of Hölderlin: The Origins of Benjamin's Theory of Literary Criticism". *German Quarterly*, n. 56 (1983), p. 544-562.

MENNINGHAUS, Winfried. "Das Ausdruckslose: Walter Benjamin Kritik des Schönen durch das Erhabene". In: STEINER, Uwe (org.) *Walter Benjamin 1892-1940. Zum 100. Geburtstag*. Berna: Peter Lang, 1992, p. 33-76.

ROTH, Stefanie. *Hölderlin und die deutsche Frühromantik*. Stuttgart: Metzler, 1991.

STRACK, Friedrich. "'Freie Wahl'oder 'Willkür des Zevs'. Hölderlins Weg vom Schönen zum Tragischen". *Hölderlin-Jahrbuch*, n. 19/20 (1977), p. 213-243.

URBICH, Jan. "Das Ausdruckslose. Zur Dialektik des Scheins bei Benjamin". In: URBICH, Jan; HÜHN, Helmut; STEINER, Uwe. (org.) *Benjamins Wahlverwandtschaften. Zur Kritik einer programmatischen Interpretation*. Frankfurt: Suhrkamp, 2015, p. 90-127.

Theo Fellows é professor do Departamento de Filosofia da UFAM

¹ É preciso acrescentar, contudo, que este tema raramente ocupa um lugar de destaque nos principais estudos benjaminianos. No Brasil, Luciano Gatti talvez seja o único que dedica maior espaço ao tema em seu livro *Constelações: Crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. Internacionalmente, destacam-se as obras de Bernd Witte, *Walter Benjamin – Der Intellektuelle als Kritiker: Untersuchungen zu seinem Frühwerk*, e de Uwe Steiner, *Die Geburt der Kritik aus dem Geist der Kunst: Untersuchungen zum Begriff der Kritik in den frühen Schriften Walter Benjamins*. O livro de Rudolf Speth, *Wahrheit und Ästhetik: Untersuchungen zum Frühwerk Walter Benjamins*, também oferece uma importante contribuição sobre o tema.

² Utilizaremos neste artigo a tradução do conceito *Ausdruckslose* proposta por Monica Krausz Bornebusch em sua tradução do ensaio sobre as *Afinidades eletivas*.

³ BENJAMIN, 2009, p. 92-93.

⁴ Há, naturalmente, algumas exceções. O já mencionado trabalho de Rudolf Speth é um dos que reconhece a importante contribuição holderliniana para a obra de Benjamin. Devem ser também citados, neste aspecto, os trabalhos de Patrick Primavesi (*Kommentar, Übersetzung, Theater in Walter Benjamins frühen Schriften*), Alexander Honold (*Der Leser Walter Benjamin: Bruchstücke einer deutschen Literaturgeschichte*), assim como o importante artigo de Michael W. Jennings, publicado em 1983 na *German Quarterly* e intitulado "Benjamin as a Reader of Hölderlin: The Origins of Benjamin's Theory of Literary Criticism", talvez o primeiro estudo mais aprofundado sobre a importância da obra de Hölderlin para o filósofo berlinense. No Brasil, podemos destacar, além da menção à influência holderliniana feita por Jeanne-Marie Gagnebin na última parte de seu livro *História e narração em Walter Benjamin*, o artigo de Claudia Castro – cujo precoce falecimento impediu a continuidade de seu excepcional trabalho – intitulado "Sobre o tapete da verdade: Hölderlin e Benjamin" e publicado em 2007 no segundo número da *Revista Viso*, assim como o artigo "A morte do poeta: Benjamin leitor de Hölderlin", de Ulysses Razzante Vaccari, publicado em 2019 no número 49 da *Revista Discurso*, publicação do Departamento de Filosofia da USP.

⁵ BENJAMIN, 2009, p. 92.

⁶ HÖLDERLIN, 2008, p. 68-69.

⁷ HÖLDERLIN, 1954, p. 137 (tradução nossa).

⁸ De um lado, é mais do que evidente a referência ao *Banquete* de Platão no nome desta personagem que, nos primeiros esboços da obra, é nomeada Melite. Por outro lado, a relação do herói com sua amada realmente encarna o ideal do amor segundo Platão. Hipérion não faz em nenhum momento menção ao desejo sexual pela amada: a mera contemplação do ser amado parece ser a realização máxima deste amor.

⁹ HÖLDERLIN, 1954, p. 373 (tradução nossa).

¹⁰ HÜHN, 1995, p. 39 (tradução nossa).

¹¹ STRACK, 1977, p. 228 (tradução nossa).

¹² BENJAMIN, 2009, p. 112

¹³ JACOB, 2015, p. 68.

¹⁴ MENNINGHAUS, 1992, p. 34 (tradução nossa).

¹⁵ BENJAMIN, 2009, p. 79

¹⁶ BENJAMIN, 2009, p. 92.

¹⁷ HÖLDERLIN, 2008, p. 80.

¹⁸ BENJAMIN, 2009, p. 119.

¹⁹ Tanto o encontro entre Eduard e Ottilie, onde ambos decidem assumir seu amor, quanto a morte da criança acontecem no décimo-terceiro capítulo da segunda parte, estando intrinsecamente ligados na narrativa do romance.

²⁰ BENJAMIN, 2009, p. 121.

²¹ GAGNEBIN, 2011, p. 103.

²² BENJAMIN, 2012, p. 252.

²³ BENJAMIN, 1991, p. 835-836

²⁴ HÖLDERLIN, 2008, p. 78.

²⁵ HÖLDERLIN, 2008, p. 70

²⁶ HEGEL, 2004, p. 237

²⁷ URBICH, 2015, p. 115 (tradução nossa).

²⁸ URBICH, 2015, p. 98 (tradução nossa).

²⁹ MENNINGHAUS, 1992, p. 33 (tradução nossa).

³⁰ O sentimento é estético é, portanto, *begriffslos*, *zwecklos* e *interesselos*.

³¹ KANT, 2016, p. 154.

³² KANT, 2016, p. 171.

³³ BENJAMIN, 2009, p. 88.

³⁴ GOETHE, 2008, p. 53.

³⁵ GOETHE, 2008, p. 214.

³⁶ BENJAMIN, 2009, p. 88. (grifo nosso)

³⁷ HÖLDERLIN, 1954b, p. 148 (tradução nossa).

³⁸ ROTH, 1991, p. 236 (tradução nossa).

³⁹ BENJAMIN, 2009, p. 84.

⁴⁰ BENJAMIN, 2009, p. 35.

⁴¹ URBICH, 2015, p. 98 (tradução nossa).

⁴² HÖLDERLIN, 2008, pp. 67-8

⁴³ HÖLDERLIN, 2000, p. 171.

⁴⁴ Esta carta foi publicada em 1913 no quinto volume da edição das obras completas de Hölderlin publicadas por Norbert von Hellingrath. A correspondência do jovem Benjamin dá diversas mostras do entusiasmo com o que ele recebeu a publicação de cada volume desta edição.

⁴⁵ HÖLDERLIN, 1994, p. 132.

⁴⁶ Estes dois poemas são, na realidade, duas versões da mesma ode, compostas por Hölderlin na virada do século XVIII para o XIX. Há ainda uma terceira versão do poema, da qual Benjamin, ao que tudo indica, não tinha conhecimento.

⁴⁷ BENJAMIN, 2013, p. 13-14.

⁴⁸ JENNINGS, 1983, p. 549.

⁴⁹ Após ter iniciado a publicação dos primeiros volumes de sua edição, Hellingrath acaba perdendo a vida durante a Primeira Guerra Mundial. Os seus assistentes Ludwig von Pigenot e Friedrich Seebaß prosseguirão, contudo, com os trabalhos de publicação. Benjamin, que lera com entusiasmo a tese de doutoramento de Hellingrath, cujo tema são as traduções holderlinianas de Píndaro, revela em uma carta a seu amigo Ernst Schoen, datada de fevereiro de 1917, o seu malogrado intuito de enviar seu ensaio a Hellingrath, quando este voltasse da guerra. cf. BENJAMIN, 2016, p. 355

⁵⁰ HÖLDERLIN, 1954b, p. 434.

⁵¹ BENJAMIN, 2013, p. 118.

⁵² BENJAMIN, 2009, p. 12.

⁵³ O poeta Fritz Heinle, um dos melhores amigos de Benjamin em seus tempos de estudante, suicidou-se em 1914 junto à namorada Friederike Seligson, numa reação desesperada diante do início da Primeira Guerra Mundial. Benjamin, profundamente abalado com o incidente, dedica ao amigo seu ensaio sobre *Dois poemas de Friedrich Hölderlin*, poeta cuja obra serviu de grande inspiração para Heinle.

⁵⁴ *apud* HAHN; WIZISLA, 2008, pp. 58-60 (tradução nossa).