



Michel Platinir Silva Damasceno\*  
Carla da Silva Barreto\*\*

## RESUMO

As investigações intelectuais que aconteceram durante o Romantismo Alemão foram as mais diversas, indo desde a reflexão sobre a natureza da filosofia às críticas ao sistema, da valorização da contingência à escrita de fragmentos. Os românticos pensaram não só no que consiste a filosofia e a arte, mas também a literatura, a ciência e a subjetividade, propondo uma fusão entre os campos. Movimento marcado pela discordância e ruptura com a herança clássica, o presente estudo levanta as características e principais críticas dos romancistas, junto a Walter Benjamin, à corrente de pensamento artístico/intelectual vigente na Alemanha do século XVIII.

**Palavras-chave:** Arte. Poética. Aristóteles. Neoclassicismo. Romantismo.

## German romanticism and Walter Benjamin's critique of aristotelian poetics and neoclassical hermeneutics

## ABSTRACT

The intellectual investigations that took place during German Romanticism were the most diverse, from reflection on the nature of philosophy to criticism of the system, from valuing contingency to writing fragments. The romantics thought not only about what philosophy and art consist of, but also about what literature, science and subjectivity refer to, proposing a fusion between the fields. A movement marked by disagreement and disruption of the classical heritage, this study raises the characteristics and main criticisms of the novelists, along with Walter Benjamin, to the artistic/intellectual current of thought in force in Germany in the 18th century.

**Keywords:** Art. Poetics. Aristotle. Neoclassicism. Romanticism.

A crítica do romantismo alemão e de Walter Benjamin à poética aristotélica e à hermenêutica neoclássica

## Introdução

O presente artigo é um convite para refletir sobre a notabilidade da arte na esfera filosófica. Sabe-se que a expressão artística variou ao longo de diferentes épocas e culturas, de modo que o conceito de arte estabelecido e produzido pelos gregos antigos, no geral, não contemplava o mesmo rigor artístico na era moderna. Sabe-se também que cada filósofo, ao refletir sobre tal, o fez a partir de sua perspectiva própria de organizar e compreender o mundo. A exemplo disso, embora tenha se questionado sobre o mesmo fenômeno, nas mesmas circunstâncias, o modo como Aristóteles interpreta o conhecimento artístico é diferente do que foi empreendido por seu mestre Platão. Ora, são essas diferenças e características que interessam primeiro, já que ao longo deste artigo será discutida a plenitude da arte, tal como entendida por grandes filósofos e artistas. Não se trata de verificar apenas a técnica poética estudada por Aristóteles, mas também de mergulhar no cenário do século XVIII, no qual surgiu na Europa, mais especificamente na cidade alemã de Jena, os primeiros românticos. Figuras como Schlegel, Novalis, Schelling, entre outros, começam a pensar a poesia e a arte de modo diferente da até então absoluta poética grega.

A poética aristotélica se constituiu como herança para o neoclassicismo. Este a adota, sistematiza e amplia critérios externos à obra de arte para poder, assim, elencar suas produções artísticas na modernidade. Enquanto o romantismo alemão de Jena seguiu uma nova forma hermenêutica que se voltou para a poética antiga, para os autores citados não existem regras fixas que possam dirigir a criação e a compreensão da arte. Isto é, eles estabelecem a ruptura hermenêutica e artística da poética grega interpretada pelo neoclassicismo.

Os românticos de Jena abandonaram o passado clássico, com suas regras pré-estabelecidas advindas da poética aristotélica ampliada pelo neoclassicismo, no qual tinham o referencial clássico de julgamento como forma de adequação artística sobre as obras modernas. Eles o fizeram para abraçar a crítica reflexiva sobre a obra, defendendo, então, a autonomia da estética face aos estreitos interesses do conhecimento científico habitual. Diante desse movimento surge Walter Benjamin, com a obra *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. Nela, o autor alemão se abre ao romantismo e o interpreta como uma nova forma de julgar o exercício

artístico e suas produções. Para Benjamin, a crítica é a abolição do absoluto da obra. Tal perspectiva faz com que ele dê um passo importante para a não-concretude fechada da arte em si mesma: a crítica não tem o papel de elogiar, nem de condenar as obras. Ela não visa determinar, ela quer promover uma intensa reflexão e desenvolvimento por parte daquele que reflete.

Logo, o presente artigo busca apresentar o conceito de arte poética de Aristóteles e examinar o impacto desse referencial no neoclassicismo para, assim, discutir os ideais artísticos provenientes do movimento romântico durante a Alemanha do século XVIII.

## O conceito de arte poética segundo Aristóteles

### *A visão de arte para os gregos*

O conceito grego de arte, *téchne*, consiste em uma atividade humana fundada em um “saber fazer”. Embora esse termo seja costumeiramente traduzido por “arte”, a *téchne* não remete à realização dos artistas, não tem o compromisso estético e valor cognoscível que lhe é atribuído atualmente. Para os antigos gregos, a arte detém um saber que orienta uma produção. A arquitetura, medicina e a forja são arte da mesma forma que a música e a pintura, *technai*. Isto é, não exatamente da mesma forma porque há entre as diversas expressões artísticas, especialmente dentro do pensamento aristotélico, um agrupamento de diferenciações e hierarquias que categoriza os modos de arte. O conceito que mais se aproxima do que se entende contemporaneamente é o que Aristóteles nomeia por “gênero poético”. No primeiro capítulo da *Poética*, o filósofo categoriza esse gênero por “arte mimética” (I 1447a13).

A delimitação da poesia na mimética não é uma teoria de origem aristotélica. Platão, na *República*, define a poesia como imitação, duplamente distante da verdade<sup>1</sup>, tornando-a de mesmo valor que a pintura, escultura ou até mesmo a

---

<sup>1</sup> Para Platão, em primeiro lugar está a verdade na ideia em si mesma de algo: se um artesão vislumbra esta ideia e produz um objeto, este é gerado a uma certa distância da verdade, e se um poeta canta nos seus versos este objeto, então ele está afastado em dobro da verdade. O poeta, sendo imitador, é um artífice de segunda categoria, o mais afastado da verdade, próximo aos prestidigitadores e ilusionistas. Isto é quase uma afronta ao senso comum dos gregos, que cultuavam seus poetas como os mais sábios dentre os homens.

profissão de artífice manual, socialmente inferior na hierarquia das cidades gregas. Aristóteles, assim, herda de Platão a categoria de “arte mimética”, ao menos no que remete às artes literárias, das quais ele se dispõe a resgatar o valor arcaico tradicional de sabedoria e verdade. No que diz respeito às outras artes miméticas, as não-literárias, as deixa no mesmo patamar em que sempre estiveram, igualando-as ao ofício de artesão, atividade socialmente servil.

A *mímesis* aristotélica é um contraponto à *mímesis* de Platão, na qual a imitação era o distanciamento da verdade e o lugar da falsidade e da ilusão. Para Aristóteles, a imitação é o lugar da semelhança e da verossimilhança: o lugar da representação. A função mimética, em Aristóteles, não é uma exclusividade das artes poéticas, ela se apresenta também, por exemplo, na linguagem humana e em sua função de representar as coisas. Tal função, a de adequar o nome ou signo em geral à coisa significada, é a função mimética ou representativa da linguagem.

Até agora nota-se o quanto é anacrônico o pensamento de Aristóteles sobre a arte, se se quisesse descobrir em suas obras uma teoria que abrangesse o mesmo domínio do que se entende modernamente por arte. Porém, isso não impede que seja visto o que ele delimita. O domínio da arte poética foi tratado no livro homônimo, mas também no seu tratado sobre *Política*, em que, como na *República* de Platão, a educação da alma se faz por via da música.

### **A Poética de Aristóteles**

Aristóteles, na obra *Poética*, analisa o modo de ser e proceder da epopeia e da tragédia no primeiro livro, e da comédia no segundo livro (que foi perdido). Sem dúvida, essa obra é uma das mais estudadas pela estética e pela filosofia da arte. O que ele escreveu foi decisivo para o decorrer da história das artes ocidentais, especialmente após o Renascimento. A *Poética* de Aristóteles, em alguns momentos, chegou a determinar a referência para vários estilos, principalmente àqueles de inspiração clássica: o classicismo e o neoclassicismo diversos.

Mesmo em momentos nos quais se queria contestar alguma tradição ou escola artística, a *Poética* serviu de referência para tal contestação, como por exemplo o exame sobre o naturalismo, o figurativismo ou as prescrições de unidade (tempo, ação e espaço). Dessa forma, embora Aristóteles não tenha abordado a ideia de arte

tal qual se reconhece na atualidade, em contrapartida ele foi decisivo para que se chegasse às interpretações acerca dela. Muitos dos valores, das categorias e dos princípios das teorias estéticas modernas e contemporâneas têm origem nas análises de Aristóteles sobre a poesia épica, sobre a música e sobre a poesia dramática.

Dado esses levantamentos, discutir-se-ão alguns valores e categorias importantes para o pensamento filosófico sobre as artes ocidentais. Serão expostas as distinções entre atividades úteis e belas, levantadas algumas questões relativas ao fim último da arte e as principais críticas sobre o uso das delimitações do pensamento aristotélico como referencial artístico para o classicismo e o neoclassicismo.

### ***As delimitações de artes belas e artes úteis***

A distinção entre belas artes e atividades úteis tem origem na *Ética* e na *Política* de Aristóteles, ainda que as obras não visassem, especificamente, realizar uma demarcação nas artes, mas sim nas atividades humanas, de modo geral. Vejamos a seguir:

A vida está dividida em negócios e ócio, guerra e paz, e dentre as ações, umas são necessárias e úteis, e outras, por outro lado, são belas. (...) O negócio em visto do ócio e as coisas necessárias e úteis tem por fim as coisas belas. (*Política* 1333a).

Segundo Aristóteles, as coisas belas são as melhores e mais felizes influências para as ações humanas e delas deriva, principalmente, a ação contemplativa. O filósofo defende que a música e a poesia devem educar os indivíduos na busca por melhores valores, os valores do homem livre e suas belas e nobres ações. Aristóteles, então, propõe uma educação estética, através da qual não apenas se conhecem importantes conteúdos éticos, mas que, por intermédio da arte, inicia-se um cultivo ao gosto pela atividade mais nobre e mais admirada no homem, que é a atividade contemplativa. Dessa maneira, além de produzir coisas belas, é importante aprender a agir de modo belo e, portanto, depreende-se que a beleza está contida na realização das belas-artes, principalmente no despertar da atividade contemplativa do espectador. Para Aristóteles, o ócio e as atividades com fins em si mesmas, ou seja, as coisas belas, não apenas valem mais, mas devem determinar e prevalecer perante as coisas úteis e necessárias, pois sua finalidade consiste em servir a vida humana

livre e ociosa, cuja mais feliz das ações é a contemplação do real, da verdade e do belo.

Ainda na *Política*, Aristóteles menciona outra categoria no âmbito das artes, estabelecendo uma diferença no domínio musical ao separar a música em *didática* ou *ética*, de um lado, e *orgiástica* ou *catártica*, de outro. Vale ressaltar que os gregos chamam de músicas todas as atividades propiciadas pelas musas: a epopeia, a tragédia, a comédia, a poesia lírica, a erótica, e assim por diante.

A definição de música catártica ou orgiástica em Aristóteles se resume a algumas passagens da *Política* em que ele remete ao que já foi retratado na *Poética*. O filósofo associa a música orgiástica aos delírios bacantes, purificadores ou purgadores e menciona a purgação das afecções ligadas ao terror e à compaixão na definição da tragédia. No que toca à arte, é interessante citar que a função catártica das músicas opera na transformação das emoções humanas, tais como o terror, a compaixão, a alegria, dentre outras. Aristóteles percebe que o impacto e as transformações das emoções na poética possuem uma relevância notável se comparado à expressão de valores morais. Importante ver essa passagem da *Poética* em que Aristóteles explica a finalidade da catarse das emoções:

É, pois, a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes (do drama, imitação que se efetua) não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o “terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções” (*Po.* V 1449b24-27).

O Estagirita justifica que produzir terror e piedade no expectador possui uma utilidade moral, e que a representação de situações intensas e provocações das respectivas emoções no ouvinte não o enfraquece, pelo contrário, o torna mais resistente para lidar com possíveis situações futuras que remetam à essas mesmas emoções. E, assim, Aristóteles define a utilidade da tragédia.

Os sentimentos relacionados à comédia seguem uma lógica semelhante: é reproduzida no expectador uma sensação de despreço ao vislumbrar a imitação de características mesquinhas, o que não é um prazer pelo ato mesquinho, mas prazer no sentido de advertir, censurar e diminuir. A desfaçatez dos atores cômicos demonstra justamente o reconhecimento das ações mesquinhas do ser humano, o riso faz com que o expectador não fique ressentido com a revelação de suas atitudes

vis, mas contente com o reconhecimento e a censura. Não existe forma moralizante mais forte do que o riso que revela atitudes vergonhosas.

Quanto à música didática, Aristóteles também a chama de música “ética”. O filósofo, na sua obra *Poética*, expõe que o papel da imitação na poesia é retratar o caráter nobre das ações do homem. Imitações de caráter nobre são as imitações da epopeia e da tragédia, imitações de caráter mesquinho são aquelas da comédia. Todas elas, porém, possuem uma função didática, seja de servir de meta, no caso das épicas e trágicas, seja para servir de pudor e provocar vergonha, no caso dos personagens cômicos. Logo, a comédia é uma imitação mais sincera, pois revela o pior dos indivíduos e como eles não gostariam de ser ou agir, enquanto a tragédia é mais comovente, porque exprime homens melhores e como deveriam ser. Uma demonstração disto é que a tragédia motiva ações belas e a comédia motiva o sentimento de vergonha, sendo a vergonha um reconhecimento. Motivação e reconhecimento são funções didáticas da música.

Após levantar algumas análises reflexivas de Aristóteles sobre as artes poéticas ou musicais, seria interessante discutir sobre as finalidades das obras de arte na visão aristotélica.

### ***As obras de arte e suas finalidades***

Se a causa final da obra de arte for voltada para o belo, a arte deve possuir uma essência autônoma e com fim em si mesma, de nada mais podendo carecer. A beleza da poética também é associada a um prazer próprio no reconhecimento do que está sendo expresso ou representado. O prazer no reconhecimento proporciona a eficácia da função didática e filosófica da obra. Se a arte educa e instrui, isto é consequência do prazer que o homem sente na imitação e na representação em geral; não é propriamente uma finalidade, mas uma utilidade extra. Uma demonstração disto é que se for elaborado um conteúdo artístico vislumbrado somente em instruir, corre-se o risco de não se cuidar da expressão da beleza e, ao buscar fazer uma obra de arte bela, na excelência do que se quer exprimir, por si mesma ela gera prazer e saber no reconhecimento. Segundo Aristóteles, é da natureza do homem o caráter mimético. Por isso ele representa o mundo como possuidor de linguagem, em que o indivíduo se satisfaz em conhecer e reconhecer, em experimentar e saborear as diferenças do

real. “O imitar é congênito do homem (e nisso difere dos outros viventes pois, de todos, é ele o mais imitador e por imitação aprende as primeiras noções) e os homens se comprazem no imitado” (*Po.* IV 1448b4).

O prazer na arte não é, todavia, um prazer simples, unicamente decorrente da expressividade da representação ou da harmonia orgânica da unidade das partes. O conhecimento artístico pode e deve suscitar emoções e comoções pelas ações representadas, de modo que quem a contemple venha a experimentar sentimentos perturbadores como os de angústia e de horror. A beleza em seu alto grau pode gerar vertigem, e até mesmo incomodar. Mas essa dor, profundamente sentida na beleza, paradoxalmente, não destrói, mas repugna e purifica.

## **A crítica à poética neoclássica**

### ***O Romantismo Alemão de Iena e a crítica à herança poética clássica***

Segundo Isaias Berlin:

Friedrich Schlegel foi quem escreveu com mais autoridade sobre esse movimento e foram parte dele, os três fatores que influenciaram mais profundamente o movimento inteiro, não só no aspecto estético, como também no moral e no político, foram nesta ordem: a teoria de Fichte sobre o conhecimento, a revolução francesa e o famoso romance de Goethe “*Os Anos de aprendizado de Wilhelm Meister*” (BERLIN, 2022, p. 137).

Berlin perpassa o pensamento de Friedrich Schlegel e vê essa tripartição de acontecimentos como meio de fundamentação temporal absoluta no período moderno. Doravante, a pesquisa será delimitada à poética moderna e como os românticos de Iena a fundamentaram. Segundo Friedrich Schlegel, em *Conversa sobre Poesia*:

A arte romântica ou moderna é aquela que de acordo com o crítico, é capaz de revelar e representar artisticamente a síntese absoluta entre o antigo e o moderno, problematizando a complexa multiplicidade do sujeito moderno, sem, todavia, distanciar-se da antiga fórmula grega de representar (apresentar artisticamente) mesmo a experiência mais histórica e individual de forma objetiva (SCHLEGEL, 2020 p. 12).

A complexidade do homem moderno, para os românticos de Iena, não podia ser categorizada apenas por uma vida esteticamente fragmentada, já que eles agora



são indivíduos críticos que olham a história, a arte e o romance à sua volta com um olhar filosófico-reflexivo, fazendo surgir o pensamento crítico-dialético entre o passado grego e o presente moderno, além de desenvolver uma nova cognoscibilidade no sujeito da era moderna. Porém, diante dessa mudança, surge uma pergunta: existem regras fixas que possam dirigir a criação e a compreensão da arte? Essa pergunta elevou a discussão do pensamento estético moderno. Segundo Pedro Duarte (2011, p. 85):

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 ocorria no procedimento científico diante da natureza, cujo elemento principal era a física de Newton.

A interpretação do neoclassicismo parte da herança deixada por Aristóteles em sua *Poética*. Como diz Peter Szondi, “a poética da época moderna baseia-se essencialmente na *Poética* de Aristóteles; sua história é a história da recepção dessa obra” (SZONDI, 2004, p. 78). Em outros termos, o neoclassicismo adotou, ampliou e sistematizou a *Poética* de Aristóteles, como bem diz Pedro Duarte em sua obra *Estilo do tempo: Romantismo e Modernidade*, na qual defende que a poética partia “primeiro da investigação da natureza da poesia, o que ela é e como é; segundo, orientar o melhor modo de compor poemas” (DUARTE, 2011, p. 85). Ou, como nas palavras do próprio Aristóteles, “falemos da natureza e das espécies da poesia, do condão de cada uma, de como se hão de compor as fabulas para o bom êxito do poema” (*Po.* I 1447a). Em outros termos, existia, para os amantes da poética antiga, um critério pré-estabelecido, um modelo para os modernos produzirem suas obras de arte e seus poemas.

O resultado da tensão entre o neoclassicismo e o romantismo se dá, segundo Pedro Duarte, nos seguintes termos: “se eram as obras clássicas gregas que deveríamos admirar e tomar como modelo, nada melhor de que seguir as orientações técnicas sobre os princípios de sua organização” (DUARTE, 2011, p. 86). O romantismo alemão de Iena se opõe ao neoclassicismo herdeiro da *Poética* de Aristóteles, já que seus autores compreendiam que as regras pré-estabelecidas pela poética antiga tinham que ser abolidas em nome da liberdade no ato da criação da obra de arte ou da poesia. Segundo Pedro Duarte, “a compreensão da arte abandona o paradigma do juiz que aplica leis sobre as obras, para abraçar o senso crítico, que

reflete sobre elas, defendendo assim a autonomia da estética face aos estreitos interesses do conhecimento científico habitual” (DUARTE, 2011, p. 85).

Para Friedrich Schlegel “não é preciso que alguém se empenhe em obter e reproduzir a poesia através de discursos e doutrinas racionais, como seria do agrado da arte poética” (SCHLEGEL, 2020, p. 15). Schlegel rompe com a poética clássica que exigia o julgamento da obra a partir de normas preexistentes, para fundamentar o exercício crítico-reflexivo diante da arte, da poesia ou do romance. O maior exemplo dessa reflexão crítica vem da figura do gênio romântico moderno: como diz Pedro Duarte, o gênio “precisa agir e observar sua ação ao mesmo tempo, criar e pensar sua criação simultaneamente” (DUARTE, 2011, p. 84). Todavia, no neoclassicismo a inspiração criativa é subjugada por leis pré-estabelecidas, que controlavam as produções artísticas. Nesse sentido, a inspiração do artista e sua técnica singular ficavam presas às regras externas estabelecidas.

A poética antiga adotada pelo movimento neoclássico tem na figura de Boileau um expoente e defensor dessa tradição, que pretendia universalizar os meios de construção das obras de arte a partir das regras poéticas do passado. Para Kant, “o gênio é um favorito da natureza” (KANT, 1995, p. 164). Isto é, ele – assim como a natureza – se constrói sem arquétipos pré-estabelecidos: é livre. Kierkegaard, em sua obra *Os lírios do campo e as aves dos céus*, diz “quisera fosse um pássaro, ou quem me dera ser como um pássaro, como o pássaro livre que com alegria viajante voa longe, muito longe sobre o mar e os continentes, tão perto do céu, até o mais distante rincão da terra” (KIERKEGAARD, 2022, p. 43).

Os pássaros não dependem de regras pré-estabelecidas, nem a natureza, em seu desenvolvimento natural. Da mesma forma se dá com o gênio, isto é, ele não depende de regras pré-estabelecidas como defendera Boileau, olhando para a tradição poética antiga. Segundo Pedro Duarte, o gênio “copia da natureza a forma de produção livre, mas não seus produtos empíricos” (DUARTE, 2011, p. 77). O gênio não imita a natureza, ele é livre como ela. Nas palavras de Pedro Duarte, “fiando-se na natureza, o gênio é o talento para produzir aquilo para o qual não se pode fornecer nenhuma regra determinada, portanto originalidade tem de ser sua primeira propriedade” (DUARTE, 2011, p. 78). Ainda segundo o intérprete, “assim como uma criança é, na verdade, algo que quer se tornar um homem, assim também o poema é somente algo natural que quer ser tornar uma obra de arte” (DUARTE, 2011, p. 78).

Em outras palavras, pode-se perceber o movimento aristotélico entre potência em Schlegel, para quem o poema está na natureza em potência do gênio, esperando para ser desenvolvido como ato na criação.

O neoclassicismo defendia o inatismo poético, porém, essa vocação inata teria de ser controlada por normas artísticas já estabelecidas.

Tais regras eram formuladas mais por negação do que por afirmação da verdade da arte. Determinavam antes o que evita, por ser errado, e não o que fazer, por certo – explicitando sua inspiração no método cartesiano do conhecimento, segundo o qual a certeza resulta do processo de exclusão do erro. Mas como isso se tratava de estética, a aplicação de tal método significava estreitar os limites da criação e apreciação da beleza, transformada em mera questão de precisão. (DUARTE, 2011, p. 86).

Doravante, pode-se ver na citação acima uma absolutização da arte por meio do plano cartesiano, no qual as regras estabelecidas submergem a vocação inata do artista. Ou seja, a inspiração na criação artística da poesia ou afins artísticos, no neoclassicismo, era governada pela razão, em que a prática artística está submetida à teoria, sem espaço para a liberdade do gênio. Todavia, para os românticos, a experiência do tempo presente devia privilegiar o agora sobre o passado, isto é, quando olhassem para a antiguidade clássica, as suas experiências contemporâneas não se renderiam à poética neoclássica.

Os românticos estavam decididos a dar uma nova interpretação à *Poética* de Aristóteles, pois fazendo isso, desestruturariam os alicerces do neoclassicismo. O resgate das obras de Goethe e Shakespeare se tornaram exemplos máximos para a desestruturação do neoclassicismo por parte dos românticos. Segundo Pedro Duarte:

Shakespeare trazia o desafio da invenção fora dos parâmetros e preceitos tradicionais. Abandonava-se o critério da realização da obra de arte como cópia de um modelo já conhecido, privilegiando-se, por outro lado, a liberdade da criação do novo singular. Eis a revolução romântica que determinaria os rumos da estética moderna. (DUARTE, 2011, p. 88).

O passado, com Shakespeare, foi o método utilizado como crítica para o passado clássico adotado pelo neoclassicismo. A revolução copernicana na arte faz lembrar de Kant, para quem a criação privilegia o gênio e não as regras. Na verdade, ele está aquém das últimas.

Foi à teoria de Kant sobre o gênio 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 avaliador da obra, já que não teria parâmetros exteriores para julgá-las (DUARTE, 2011, p. 89).

Os românticos viam na tradição poética aristotélica interpretada pelo neoclassicismo o grande algoz de seus dias. Schlegel tenta salvaguardar seu respeito pela arte poética de Aristóteles, contudo, não esconde sua crítica ferrenha ao neoclassicismo: “eu não me encontro, portanto, numa relação polemica com Aristóteles” (SCHLEGEL, 2011, p. 89). Schlegel respeitava as lições poéticas antepassadas, como bem exemplificou na sua obra *Conversa sobre a Poesia*, na qual afirma: “para nós modernos, para a Europa, essa fonte se encontra na Grécia e, para os gregos e sua poesia, em Homero e a antiga escola dos Homeridas (SCHLEGEL, 2020, p. 29)”. Isto é, o romântico de Iena não aceitava a categorização dessa poética antiga como doutrina prescritiva para arte, tal como queriam os neoclássicos. Para ele, assim como para os demais românticos de Iena, essas lições poderiam ser adotadas pelo artista, contudo de modo descritivo e reflexivo. Schlegel tenta formalizar uma poética de natureza filosófica não newtoniana. Segundo Hegel:

Nas poéticas antigas as determinações universais que eram abstraídas tinham de valer especialmente como preceitos e regras, segundo os quais se deveriam produzir obras de arte, principalmente em épocas de deterioração da poesia e da arte. (HEGEL, 2000, p. 39).

Hegel, com sua determinação histórica a caminho do *Espírito Absoluto* pelo viés da arte, não foi o idealizador da poética filosófica. Antes do idealista alemão, os românticos de Iena já haviam promulgado uma poética de cunho filosófico-reflexiva, segundo Schlegel em *Conversas sobre Poesia*: “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” (SCHLEGEL, 2020, p. 30). A poética romântica adota a reflexão em detrimento do julgamento, que já carrega em si o senso formalístico. Ou seja, a reflexão levará os românticos de Iena ao caminho da crítica, que seria filosófica.

Com os românticos, a filosofia ganha um papel decisivo, isto é, ela apresenta uma liberdade reflexiva no exercício crítico, que é filosófico, sobre a arte. Pedro

Duarte, citando indiretamente M. H. Abrams, assim descreve: “a arte tradicional é concebida como espelho, enquanto a arte romântica como lâmpada: se a primeira gostaria de imitar a natureza, a segunda queria criar a partir do próprio gênio” (DUARTE, 2011, p. 91).

### ***A crítica à poética neoclássica a partir de Walter Benjamin***

No século XX, foi Walter Benjamin quem fundamentou, de forma mais explícita do que feito no romantismo de Iena e seus contemporâneos, o conceito de *crítica da arte*. Segundo Pedro Duarte:

Foi Benjamin quem melhor explicou a palavra crítica a partir do seu significado na filosofia de Kant, em que ela fornece uma via para o conhecimento escapar, de um lado, da pretensão do dogmatismo e, de outro, do perigo do ceticismo. Os primeiros românticos transportaram essa solução geral para o dilema particular da arte entre neoclássicos e pré-românticos: aquela tendência poderia ser considerada como dogmática, esta, em suas consequências, céticas (DUARTE, 2011, p. 92).

De acordo com Benjamin, o centro da obra de arte para os românticos não estava inscrito nas normas prescritas pela poética antiga, como queriam os neoclássicos, e nem na subjetividade do indivíduo, como defendia o movimento pré-romântico de *Sturm und Drang*. Ao contrário, o centro da obra de arte está na própria obra de arte. Segundo Schlegel, no fragmento 239 de *Athenaum*, “tudo deve ser poetizado de modo algum como intenção dos poetas, mas como tendência histórica das obras” (SCHLEGEL, 2021, p. 74). Em outras palavras, o poeta eterniza-se na obra, mas não a torna absoluta poeticamente, já que o infinito histórico da obra de arte estará presente nela própria, mesmo sendo criada pelo poeta. Como diz Schlegel em *Conversas sobre Poesia*:

É por essa razão que o poeta não pode satisfazer-se apenas em deixar em obras duradouras a expressão de sua poesia própria, tal como ela surgiu e se formou em seu ser. Ele deve ter o desejo de ampliar eternamente sua poesia e sua visão dela, e aproximá-la da mais elevada poesia da terra, unindo, da forma mais precisa, a parte ao grande todo: pois a generalização mortal produz exatamente o efeito oposto. (SCHLEGEL, 2020, p. 22).

Para Benjamin, o conceito de crítica da arte operada pelos românticos se dá seguinte maneira:

Não conquistou apenas a liberdade com relação às doutrinas estéticas heterônimas, antes, ele possibilitou isto, apenas pelo fato de ter posto outro critério de obra de arte que não a regra: o critério de uma determinada construção imanente da obra mesma. (BENJAMIN, 2008, p. 80).

A crítica ocupa o lugar das normas prescritivas do neoclassicismo, isto é, ela faz parte da construção da obra de arte, de tal modo que cada uma dessas últimas tem em si um critério construtivo intrínseco à própria obra de arte. Segundo Pedro Duarte:

Kant firmara a autonomia do sentimento estético, assim protegido do julgamento prévio a partir de critérios extrínsecos como o cognitivo, o moral, o político, o pragmático. Essa é a premissa da crítica romântica, pois não seriam admissíveis aí leis exteriores para julgar as obras de arte. É a lei da própria obra que deve dirigir os esforços críticos. (DUARTE, 2011, p. 80).

Segundo Marcia Muelde Eaton, Kant acreditava que “quando a pessoa sente o tipo de prazer que ela associa ao belo, o prazer é livre. Ele não está ligado nem depende de qualquer crença ou interesse moral que a pessoa tenha. A pessoa nem mesmo se preocupa se a coisa que considera bela é real” (EATON, 2008, p. 87). Em outras palavras, não se trata de julgar as obras de arte por meio de regras pré-estabelecidas pela poética neoclássica, mas sim de criticar cada obra individualmente, em si e por si mesma. Benjamin exemplifica a crítica da obra em si e para si quando se lembra da obra *goethiana*:

Schlegel transporta a acentuação de seu pura e simplesmente novo princípio de crítica de crítica para o *Wilhelm Meister*, na medida em que ele o chama de o livro “pura e simplesmente novo e único que só se pode apreender a compreender a partir dele mesmo” (BENJAMIN, 2008, p. 80).

Para Benjamin:

[...] apenas com os românticos estabeleceu-se 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 veredito fixado de antemão (BENJAMIN, 2008, p. 60).

De acordo com os românticos, cada obra de arte e cada poesia possui suas próprias regras singulares e individuais, como diz Schlegel em *Dialeto dos Fragmentos*, fragmento 65 de *Lyceum*: “cada poesia é um discurso que é sua própria

lei” (SCHLEGEL, 2021, p. 40). Para os românticos, Kant idealiza a autonomia estética.

Foi por conta disso que Kant distinguiu juízos determinantes de reflexionantes. Os primeiros operam quando damos conta de um caso particular pela aplicação de regras, leis e princípios já estabelecidos. Porém, quando acontece de um caso particular não caber dentro desses parâmetros, não temos como determiná-lo. Só podemos refletir sobre ele. Esse segundo procedimento é que caracteriza a estética, pois aqui os casos são sempre singulares, como as obras de arte. (DUARTE, 2011, p. 93).

Para Benjamin, os primeiros românticos de lena e suas obras são refletidas, e não determinadas absolutamente. Ou seja, a reflexão crítica está na própria obra, não em regras categoriais pré-estabelecidas. Segundo Jeane Marie Gagnebin (1993, p. 79), “poderíamos dizer que a filosofia benjaminiana abre uma possibilidade que me parece essencial para a nossa famosa ‘pós-modernidade’ de um pensamento que desista da visão da totalidade, mas que, no entanto, continue crítico e perturbador”. No romantismo, o que há é a reflexão infinita sobre as obras, não uma determinação absoluta presa às regras dos antigos. Nas palavras de Gagnebin (1993, p. 80):

Como já ressaltava Aristóteles, a mimesis será ligada por definição ao jogo e ao aprendizado, ao conhecimento e ao prazer de conhecer. O homem é capaz de produzir semelhanças porque reage, segundo Benjamin, às semelhanças já existentes no mundo. De maneira paradoxal, essas semelhanças não permaneceram as mesmas no decorrer dos séculos. A originalidade da teoria benjaminiana está em supor uma história da capacidade mimética. Em outras palavras, as semelhanças não existem em si, imutáveis e eternas, mas são descobertas e inventariadas pelo conhecimento humano de maneira diferente, de acordo com as épocas. Assim, reconhecemos hoje só uma parte mínima das semelhanças, comparável à ponta de um iceberg, se pensarmos em todas as semelhanças possíveis.

Segundo Benjamin, os românticos mudaram a forma de entender a mimética sobre a obra arte por causa do *vir-a-ser* cognoscível humano acompanhar a mudança ética e social de cada época. Como diz Schlegel, no fragmento 205 de *Athenaum*:

Costumam chamar a si mesmo de crítica. Escrevem de modo frio, superficial, altaneiro e insípido. Natureza, sentimento, nobreza e grandeza de espírito absolutamente não existem para ele e, no entanto, procedem como pudessem convocar tais coisas perante seus tribunais. 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. (SCHLEGEL, 2021, p. 106).

Em outras palavras, o conceito de crítica para o neoclassicismo remete ao

enquadramento da obra de arte aos parâmetros estéticos pré-estabelecidos pelos clássicos. Se para Aristóteles a virtude é um hábito adquirido através da repetição e do esforço de um indivíduo, *ergo*, a crítica proposta pelo neoclassicismo é justamente exigir do artista o hábito de repetir e obedecer às regras pré-estabelecidas para a poética, para enfim tornar-se um virtuoso criador de obras igualmente virtuosas. Nesses moldes, fala-nos Gagnebin (1993, p. 71):

Ao descrever esse ganho de conhecimento, Aristóteles insiste na sua característica de “reconhecimento”. Os homens olham para as imagens e reconhecem nelas uma representação da realidade; dizem: “esse é tal”. A atividade intelectual aqui remete ao logos (*sullogizesthai*), mas não repousa sobre uma relação de causa e efeito; enraíza-se muito mais no reconhecimento de “semelhanças”.

O julgamento neoclássico está mais para juízo do que propriamente para crítica. Os românticos mudam o sentido do conceito de crítica estabelecendo-o como uma correção. Para Schlegel, Shakespeare é um exemplo do crítico que corrige e rompe com o cânon do classicismo, estabelecendo, a partir das profundezas do seu íntimo, a sua obra singular.

Frag. 253 *Athenaum*: 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 (SCHLEGEL, 2021, p. 122).

Nas palavras de Benjamin, existe uma diferença entre o conceito kantiano de juízo e o romântico de reflexão: “a reflexão não é, como um juiz, um procedimento subjetivo reflexivo, mas antes, ela está compreendida na forma de exposição da obra” (BENJAMIN, 2018, p. 94). Em Benjamin, o crítico está na obra, não no indivíduo que a criou, pois “a crítica é, então, como um experimento na obra de arte, através do qual a reflexão desta é despertada e ela é levada a consciência e ao conhecimento de si mesma” (BENJAMIN, 2018, p. 74). O alemão afirma que a crítica é parte intrínseca do desenvolvimento da própria obra, isto é, não há juízo crítico subjetivo do autor, nem um juízo crítico externo, como no caso do neoclassicismo de Boileau. Quanto mais crítica uma obra de arte suscita, mais conhecimento se tem dela, como bem afirmou Benjamin: “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” (BENJAMIN, 2018, p. 74). Segundo Pedro Duarte:

O conceito de crítica de arte do romantismo alemão distancia-se da prática corrente. Ele não tem qualquer preocupação corporativa com a divisão entre artista 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 produtividade reflexiva da crítica praticada. (DUARTE, 2011, p. 95).

Em outros termos, o que há é a reflexão crítica do crítico de arte, não a absolutização da obra de arte pelo crítico. Para Benjamin, o julgamento é operado de forma aberta pelos críticos, e “este processo só pode ser representado de maneira coerente através de uma pluralidade de críticos que se subsistem, se estes forem não intelectos empíricos, mas graus de reflexão personificados” (BENJAMIN, 2018, p. 76). A subjetividade humana não cumpre tal processo: é a reflexão que o realiza por meio da crítica dos críticos, demonstrando que o juízo crítico não está no crítico, mas sim na obra: “não é o crítico que pronuncia esse juízo sobre a obra, mas a arte mesma, na medida em que ela ou aceita em sim a obra no médium da crítica ou a recusa” (BENJAMIN, 2018, p. 87). Em outras palavras, se não houver crítica com relação às obras de arte, não seria arte para os românticos de lena.

O conceito de crítica, para Benjamin, é avesso ao interpretado pelos neoclássicos, para os quais a crítica não era reflexiva, mas julgadora: ou seja, o que importa são os padrões artísticos já estabelecidos pela poética. Porém, segundo Benjamin, “a crítica é a dissolução da absolutização da obra” (BENJAMIN, 2018, p. 85), ou ainda, nas palavras de Pedro Duarte: “ela é o acabamento da obra, pois seu fito não é elogiar ou condenar, já que ela não visa determinar. Seu objetivo é intensificar e desdobrar, ou seja, refletir” (DUARTE, 2011, p. 96).

### **Considerações Finais**

Os antigos tinham Aristóteles e sua poética como referência direta e absoluta, enquanto os modernos interpretavam a poética aristotélica pelas lentes intermediadas pelo neoclassicismo. Quando os modernos do neoclassicismo criticam, suas análises não se concretizavam em críticas-reflexivas da própria obra, mas sim em julgamentos pré-estabelecidos por normas externas herdadas e ampliadas da poética do filósofo estagirita.

Por outro lado, a crítica é o complemento da obra de arte, tanto para os românticos de Iena, como para o próprio Benjamin. Doravante, para Pedro Duarte “a crítica liga a obra finita, singular e concreta, ao âmbito infinito da arte, que enquanto ideia é absoluta” (DUARTE, 2011, p. 96), ou seja, toda obra singular de arte, só é arte porque pertence à absolutização do conceito artístico. Ainda segundo Pedro Duarte:

Cabe à crítica, para os primeiros românticos, explicitar o pertencimento da obra particular relativamente ao absoluto da arte. Deve-se acrescentar que o acabamento da obra de arte e sua dissolução no absoluto feito pela crítica, não são operações diferentes, isto é, ambos são processos que coincidem. (DUARTE, 2011, p. 96).

Para Benjamin e para os românticos, a ideia do absoluto da arte não tem vida fora da singularidade individual de cada obra, ou seja, existe uma correlação entre ambos os movimentos. As obras são inter-relações entre elas mesmas no absoluto da arte, que é uma ideia infinitamente aberta. Em outras palavras, a obra é absoluta na ideia de arte, mas está incompleta singularmente, abrindo espaço para a reflexão que, por sua vez, não é um mal em si para o conteúdo, como diz Novalis, nos seus fragmentos I e II, “o incompleto pode ser concebido – pode levar-nos mais adiante. O completo é apenas fluído. Se queremos conceber a natureza, então temos de pô-la como incompleta, para assim chegar a um termo alternativo desconhecido” (NOVALIS, 1988, p. 154).

## Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

ARISTÓTELES. **Política**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. Tradução de Márcio Seligmann Silva. São Paulo: Iluminuras, 2018.

BERLIN, Isaiah. **As raízes do Romantismo**. Tradução de Isa Mara Lando. São Paulo: Fósforo, 2022.

DUARTE, Pedro. **Estilo do tempo: romantismo e estética moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

GAGBENIN, Jeane Marie. Do conceito de *Mimesis* no pensamento de Adorno e

Benjamin. **Perspectivas**, São Paulo, v. 16, p. 67-86, 1993.

HEGEL, Friedrich. **Curso de Estética I**. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2000.

HOLANDA, Luisa. Sobre a *Mimesis* em Aristóteles. **Reflexão**, Campinas, v. 31, p. 53-61, 2006.

KIERKEGAARD, Soren. **Lírio dos campos e aves do céu**. Tradução de Henry Nicolau Levinsphl. Teresópolis: Edição do tradutor, 2022.

KIVY, Peter. **Estética**: fundamentos e questões de filosofia da arte. Tradução de Euclides Calloni. São Paulo: Paulus 2008.

NOVALIS, Friedrich. **Pólen**: Fragmentos, diálogos, monólogos. São Paulo: Iluminares, 1988.

SCHLEGEL, August; SCHLEGEL, Friedrich. **Conversa sobre a poesia**. Tradução de Constantino de Luz Medeiros. Belo Horizonte: Relicário, 2020.

SCHLEGEL, Friedrich. **O dialeto dos fragmentos**. Tradução de Mário Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2021.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

Recebido em: 07/04/2023.  
Aprovado em: 31/05/2023.