

Revista de Literatura,  
História e Memória



Seção: Pesquisa em Letras no contexto  
Latino-americano e Literatura, Ensino e  
Cultura

ISSN 1983-1498

VOL. 15 - Nº 25 - 2019

UNIOESTE/CASCADEL - P. 156-173

A INTERRUPÇÃO DIALÉTICA DE WALTER  
BENJAMIN NOS TEORES E NO SEM-EXPRESSÃO  
NAS *AFINIDADES ELETIVAS* DE JOHANN W.  
GOETHE

Walter Benjamin's dialectic interruption in content and  
non-expression in the *Elective Affinities* of Johann W.  
Goethe

Renato da Silva Melo<sup>1</sup>

**RESUMO:** Pretendo mostrar neste artigo a operacionalidade do conceito de Interrupção Dialética de Walter Benjamin. Para isso, nos detivemos sobre a obra *As Afinidades Eletivas* Johann W. Von Goethe. Procurei situar o autor e obra historicamente para, em seguida, elaborar uma crítica de acordo com os pressupostos da interrupção incidindo no teor coisal e no teor de verdade do

romance. Esta obra marca o triunfo da representação dos sentimentos e dos desejos inerentes aos seres humanos. Goethe se situa no grupo da *intelligentsia* alemã que era recrutada entre a burguesia, a nobreza e os servidores dos príncipes cultos. Neste grupo foi referendando o conceito de *Kultur* em oposição ao de *Civilization*. O sentido da interrupção dialética visa os gestos, fatos e acontecimentos longe de uma linearidade etapista. O método benjaminiano é construído no espaço indefinido entre a liberdade e a fidelidade, como se fossem alegorias. Concluirei o trabalho com o método da interrupção aplicado ao sem-expressão e ao silêncio presente no romance de Goethe. A interrupção, como uma categoria crítica, deve mostrar o teor da obra de arte.

**PALAVRAS-CHAVE:** Interrupção; Benjamin; Afinidades eletivas; Goethe; Sem-expressão.

**ABSTRACT:** I intend to show this article the operability of Walter Benjamin's concept of Dialectic Interruption. For this, we focused on a work like *Elective Affinities* Johann W. Von Goethe. I sought to situate the author and the work historically and then schematize a critique according to the presuppositions of the interruption focusing on no coisal content and no truth content of the novel. This work marks the triumph of the representation of feelings and feelings inherent in humans. Goethe is situated in the *intelligentsia* group on the era recruited between a bourgeoisie, a nobility and the servants of the educated princes. This group was submitted to the concept of Culture as opposed to Civilization. The sense of dialectical disruption targets gestures, facts, and results far from a staggered linearity. The Benjaminian method is constructed in the indefinite space between freedom and fidelity, as if they were allegories. He concludes his work with the method of suspension applied to the expressionlessness and silence present in Goethe's novel. The interruption, as a criticism, must show the content of the work of art.

**KEYWORDS:** Interruption; Benjamin; Elective affinities; Goethe; No-expression.

## I – INTRODUÇÃO

O historiador faz uso da narrativa, que por intermédio de uma variedade de documentos,

<sup>1</sup> Renato da Silva Melo é historiador, doutor pela UFMG e professor do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de São João Del Rei (UFSJ).

entre eles o literário, organiza os acontecimentos por meio de um enredo. A partir da apresentação dos acontecimentos devemos interpretá-los e refletir sobre o seu significado. Os romances, as novelas, os poemas e os contos contribuem para a aproximação do real, pois este se expressa também na forma da representação. A representação literária é simultaneamente um produto e uma apropriação da realidade. O estudo do texto literário pode oferecer condições de análises para a relação entre conteúdo e forma. Dentre os pesquisadores da literatura e sua história, destaca-se como modelo de análise o trabalho empreendido por Mikhail Bakhtin. Por intermédio de seus estudos sobre Rabelais, apreendemos a vida cultural de homens e mulheres, suas crenças e alegrias, seus ritos e festas (BAKHTIN, 1987). O seu método é importante porque possibilita uma relação dialógica entre o autor e o leitor da obra, e essa relação permite sempre um encontro entre lugares e épocas diferentes.

O método que proponho aqui pode servir de parâmetro para a leitura de outras obras literárias. Escolhi o romance *As Afinidades Eletivas* de Johann Wolfgang Von Goethe (GOETHE, 2014), para exemplificar esse método. Este romance marca um triunfo em que a arte alcança a melhor representação dos sentimentos e dos desejos humanos. Nele está expresso a insubordinação contra os rigores do classicismo. Neste trabalho mostrarei que a crítica de arte deve servir-se da “interrupção” para que a narrativa force a beleza a se apresentar. Utilizarei os conceitos de teor coisal e teor de verdade na análise da linguagem e da representação dos personagens de Goethe. Em seguida, procurarei o sem-expressão e o inexprimível da obra, pois eles interrompem a aparência de verdade e o fluir da harmonia das ações dos personagens, o que de outra forma redundaria numa leitura convencional.

Nascido em Frankfurt, Goethe passou a sua juventude na casa patriciana de uma cidade imperial autônoma onde aprendeu a se afastar de qualquer vínculo político e aproveitar de tudo adequadamente. As concepções que havia em sua casa paterna impediram-lhe de pensar numa profissão artística. Formou-se em direito, o que lhe garantiu um assento na Suprema Corte Imperial em Wetzlar. Participou do grupo cultural pré-romântico *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), junto com Schiller, Herder e dos irmãos Schelegel, no entanto, a debilidade desse movimento não permitiu que ele participasse das primeiras palavras de ordem que foi expresso no Esclarecimento. Nas palavras de Benjamin, os revolucionários da Alemanha não eram suficientemente esclarecidos e os ilustrados não eram revolucionários. Enquanto os revolucionários alemães se agrupavam em torno dos conceitos de revelação, de linguagem e sociedade, os esclarecidos do iluminismo se apegavam às doutrinas de razão e do

Estado (BENJAMIN, 2009, p. 125). Se num primeiro momento Goethe se afastou do iluminismo francês, em seguida leu com afinco Voltaire e Diderot.

A *intelligentsia* da classe média alemã constituía um estrato distante da atividade política, sendo reconhecida principalmente por causa de suas realizações intelectuais, científicas e artísticas. Em contraste com a nobreza cortesã, civilizada pelo modelo francês, a *intelligentsia* alemã era recrutada entre a burguesia, funcionários públicos, ocasionalmente entre a nobreza proprietária de terras e junto aos servidores dos príncipes cultos (ELIAS, 2011, p. 27). Goethe situa-se neste último grupo, referendando o conceito de *Kultur* em oposição ao de *Civilization*, amantes do decoro e da moralidade no amor à honra na Alemanha.

Para Lukács, trata-se de um problema histórico mais amplo, típico do iluminismo alemão, a saber, o da unificação política (Estado Nacional) da Alemanha, então dividida em centenas de principados; a recusa do francesismo nas cortes e o elogio dos costumes, história e cultura popular alemães, como aparece em *Os sofrimentos do jovem Werther*). Foi a classe média que desempenhou as tarefas que na França e na Inglaterra ficaram encarregadas a Corte e classe alta aristocrática (LUKÁCS, 2007). Frederico, o Grande, lamenta em sua obra *De La Littérature Llemande* o insuficiente desenvolvimento da literatura alemã. Pouco depois de publicada sua obra, surge exemplares que marcam o pensamento alemão, tais como as obras de Schiller, Kant e Goethe. A partir de então temos o florescimento da literatura alemã tal como a conhecemos (ELIAS, 2011, p. 30-1).

## II – O TEOR DE VERDADE E O TEOR COISAL NAS AFINIDADES ELETIVAS

A prefiguração do real está eivada de crítica homogênea e satisfeita com os elementos manifestos. O estilo do escritor está no lugar onde ele menos pensa sobre si mesmo. Quando o crítico se atém ao que é suprimido na narrativa, nas lacunas da história, ele se relaciona com o método de trabalho da psicanálise. Segundo Jacques Lacan, só existo onde não penso (LACAN, 1973). Se somos o que não somos aparentemente, deve se compreender a essência naquilo que não é visto, no sem-expressão. O crítico deve fazer falar o que está oculto nas lembranças encobridoras, nos cacos e fragmentos da história, assim como o psicanalista deve partir dos detalhes que parecem sem sentido nos recalques e lapsos da vida cotidiana. A crítica de arte deve servir-se da “interrupção”. Para Jeanne-Marie Gagnebin, a interrupção da narrativa força a beleza a se apresentar no seu “vivo estremecer”. Quando se “mortifica” a obra de arte pela crítica da interrupção, amparada pela violência do gesto, não se deixa a aparência se misturar

com a verdade. O gesto provoca uma fissura no âmago da obra de arte, quebra a falsa ilusão de totalidade da arte (GAGNEBIN, 1994, p. 117). O gesto e o salto são na dança uma leitura dos astros em seus movimentos (MATOS, 1993, p. 12).

O sentido da interrupção dialética propicia ver gestos, fatos e acontecimentos longe de uma linearidade padronizada. A dialética, em Benjamin, expõe um pequeno resíduo, a menor parte que pode ser isolada do fluxo histórico, que contém as características deste sem, no entanto, reduzir-se ao mesmo. O teatro épico de Brecht se torna original, na perspectiva de Benjamin, não por reproduzir situações, mas por descobri-las. “A descoberta das situações ocorre por meio da interrupção do ato” (BENJAMIN, 1985, p. 205). A dialética, enquanto método de interrupção do fluxo contínuo, é exemplificada por Benjamin numa outra passagem significativa sobre o teatro: o estancar, no curso real do mundo da vida, o instante, “esse instante em que o seu fluxo se detém, torna-se perceptível como refluxo: a admiração, o espanto, é esse refluxo. A dialética em momentânea paralisia é o seu verdadeiro tema” (BENJAMIN, 1985, p. 211).

Proponho desenvolver a operacionalidade do método da interrupção dialética para tentar suprir algumas deficiências na análise do romance de Johann Wolfgang Von Goethe *As Afinidades Eletivas* (GOETHE, 2014). Esta obra de 1809, trata, a partir da leitura de um texto de química, estudada por um dos seus personagens, do movimento passional pelo qual um homem e uma mulher são atraídos um pelo outro, a partir da afinidade de suas almas, ocasionando, no entanto, a separação da companheira daquele. Há uma afinidade quando dois elementos procuram um ao outro, ressurgindo de forma renovada. Com os elementos materiais, Goethe irá explorar as metáforas espirituais nessa obra.

Goethe se orientou a partir do teor coisal (*Sachgehalt*) e do teor de verdade (*Wahrheitsgehalt*) do romance. Esses teores formados conservaram-se na vida e na linguagem. O mítico é o “teor coisal” das *Afinidades Eletivas*, em que o conteúdo aparece nos costumes da época. Segundo Benjamin, as “sementes do crescimento eterno” de Goethe vieram daquela tendência do classicismo que procurava apreender menos o elemento ético e histórico e mais os caracteres míticos e filológicos. Após o seu enlace oficial, em 17 de outubro de 1806, com Johanna Christiane Sophie Vulpius, Goethe começou a escrever *As Afinidades Eletivas*, inserindo o seu protesto contra o mundo que, na sua maturidade, estabeleceu um acordo. É uma obra que marca uma virada nos escritos do poeta, trabalho de grande estima, incompreendido pelas leituras conservadoras, como expressa a fala de uma senhora contemporânea sua: “não posso absolutamente aprovar este livro, Senhor Von Goethe. Ele é verdadeiramente imoral e

não o recomendo a nenhuma moça. Nesse ponto, Goethe silenciou um momento, muito sério, e finalmente disse com muita comoção: causa-me pena, é o meu melhor livro” (GOETHE *apud* BENJAMIN, 1991, p. 165).

De fato, esta obra rompe com o padrão de escrita anterior. O contraste e a dialética formam o eixo central do romance. As últimas obras de Goethe atestam a purificação que representa uma liberação. Isso porque talvez na

sua juventude tenha buscado, muitas vezes, diante das dificuldades da vida, um refúgio incontinente para o campo da criação literária, a idade – como para puni-lo com uma terrível ironia, fez da literatura a senhora de sua vida. Goethe curvou sua vida às ordens que fazem a ocasião para suas obras (BENJAMIN, 1991, p. 165).

Nos últimos romances de Goethe estavam presentes um renovado teor coisal muito diferente do fenômeno correspondente na vida antiga, o que resulta na não compreensão de seus contemporâneos. Ironicamente, a busca desse teor era estranha ao próprio Goethe.

Devido ao fato de que o casamento sintetiza as expressões objetivas do teor vital humano, *As Afinidades Eletivas* manifestam a intuição síntese dos teores coisais. Goethe rompe com a visão conservadora de Kant no que diz respeito ao casamento, o que redundava num certo estranhamento. Com renovado apuro, também o conteúdo da ópera *A Flauta Mágica* de Mozart, deve ser visto e ouvido menos como o desejo dos amantes do que a persistência dos cônjuges para manterem-se unidos para sempre. Nas *Afinidades Eletivas*, Goethe tocou no teor coisal do casamento, embora este não seja o objeto. O enlace matrimonial, não é ali um problema moral ou social, pois “em sua dissolução, tudo que é humano torna-se fenômeno e o mítico permanece apenas como essência” (BENJAMIN, 1991, p. 131). Vejamos uma passagem do romance: Carlota recebeu o marido à porta e o fez sentar-se num lugar de onde, “num único relance, ele pôde contemplar as diferentes imagens que compunham a paisagem emoldurada pela porta e pela janela. Encantou-se com a visão, confiando na promessa de que a primavera deixaria tudo ainda mais vivo” (GOETHE, 2014, p. 12).

O método, assim como a tradução, constrói-se no espaço indefinido entre a liberdade e a fidelidade, como se fossem alegorias, narrativas sem coerência que, todavia, favorecem associações, tal como os sonhos (MATOS, 1993, p. 12). O método histórico, ao utilizar a interrupção dialética, objetiva mostrar os desvios possíveis que levam ao “teor de verdade”. De fato, a própria crítica benjaminiana se satisfaz na obra, que é considerada como um fragmento descontínuo de uma espécie de mosaico. O trabalho microscópico se relaciona ao todo plástico

e intelectual, resultando na expressão do teor de verdade. Todavia, este se manifesta quando se satisfaz dos pormenores do teor coisal. O teor de verdade só pode ser captado pelas imersões exatas nos detalhes do teor coisal, na sua ligação com o teor coisal (BENJAMIN, 1978, p. 10). Busca-se o teor de verdade que se imprime no mundo das aparências, mas mantendo a diferença entre o teor coisal, pois se fossem iguais “seria possível o conhecimento imediato” (KANGUSSU, 1999, p. 151). Nesta empreitada interpretativa, a crítica, depois de se satisfazer no teor coisal da obra, caminha na busca do teor de verdade da mesma.

O teor de verdade de uma obra se torna mais significativo quanto mais se aproxima do teor coisal. O teor de verdade deve expressar o teor histórico. “Neste processo, a estrutura interna da obra não sofre qualquer violência. A verdade não passa pela anulação de nenhum dos seus momentos, mas consiste em sua preservação” (ROUANET, 1981, p. 14). A verdade deve fazer prevalecer o ser beleza. O teor de verdade não aflora num desvendamento, mas se propaga com a intensidade de uma iluminação, revelando a justiça. A aparência, que não deve ser desvelada, mas iluminada pela crítica. Essa metáfora da iluminação gerada pelo fogo foi trabalhada também no livro sobre o *Trauerspiels*, mas com a intenção de mostrar a relação entre verdade e beleza. Quando o fogo atinge o conteúdo do belo e que as chamas destroem a obra, a forma da mesma atinge o seu ponto mais alto na intensidade luminosa (BENJAMIN, 1978, p. 13).

No estudo sobre Goethe, Benjamin vê o crítico como um paleógrafo, diante de um pergaminho que possui um texto desbotado, coberto por uma escrita mais poderosa que se refere a este texto. Da mesma forma que o paleógrafo deve iniciar a leitura pela escrita, o crítico deve começar pelo comentário. Benjamin opõe o comentador/químico que investiga o teor coisal da obra, ao crítico/alquimista que procura o teor de verdade da mesma. Dessa forma, procura minimizar os critérios de juízo do crítico.

Somente o crítico pode colocar a questão crítica fundamental, ou seja, se a aparência do teor de verdade se deve ao teor coisal ou se a vida do teor coisal se deve ao teor de verdade. Porque, ao separarem-se na obra, decidem sobre a imortalidade da mesma. Neste sentido, a história das obras prepara sua crítica e, por isso, a distância histórica aumenta sua autoridade. Se, para usar uma comparação, quer-se ver a obra em desenvolvimento como uma fogueira em chamas, o comentador está diante dela como o químico; o crítico, como o alquimista. Enquanto que, para aquele, apenas madeira e cinzas permanecem como objetos da sua análise, para este, apenas a chama mesma conserva um enigma: o do vivo. Assim, o crítico interroga pela verdade, cuja chama viva segue ardendo sobre as pesadas achas do que foi as leves cinzas do vivenciado (BENJAMIN, 1991, p. 125-126).

Longe de uma objetividade positivista, o crítico, como um alquimista que exerce a arte de mudar os elementos do real, deve saber ver nas manifestações irregulares e enigmáticas a originalidade da obra. Nesse procedimento, as forças escondidas que existiram no passado têm a chance de se manifestar na história do presente. Na imagem acima, a verdade não se encontra nem na madeira queimando, nem nas cinzas residuais dessa madeira, mas na comunicação derivada da fumaça. Nesse sentido, a metodologia benjaminiana não se apega ao apenas palpável, pois a história busca outras formas de significar no que está vivo, mesmo que este seja leve como uma fumaça.

O teor coisal de uma obra se encontraria no texto superficial de primeira leitura. E o teor de verdade apenas apareceria numa segunda leitura. A segunda leitura não anula a primeira, pois a verdade da obra não está na superfície, muito menos na profundidade textual. O teor de verdade precisa do teor coisal para se expor, da mesma forma que no palimpsesto é preciso raspar a primeira escrita para a segunda aparecer. Também na psicanálise, a queixa ou demanda explícita do analisando é superficial, mascara a verdade sobre si, a qual precisa ser desmascarada em outro lugar, implícita em seu inconsciente; no entanto, uma diz da outra o tempo todo, pois diz do mesmo sujeito. O crítico procura interpretar o processo histórico no qual ocorre a transfiguração mágica do mundo dessacralizado. O crítico, assim como o alquimista, deve praticar a obscura arte de transmutar os elementos fúteis do real no ouro que brilha da verdade (ARENDDT, 1999, p. 170).

Como o químico, o alquimista precisa saber dos elementos constituintes do fogo, mas precisa saber decifrar igualmente os elementos presentes na fumaça. A fumaça, antes de tudo, para significar, conserva o que já foi. O palimpsesto não se caracteriza pela eliminação de um ou outro texto, mas pela unidade de ambos. Se ocorrer a perda do texto manifesto, o texto latente também se perderá. Enfim, a morte do manifesto deve ser relativa, para que o escondido se apresente. “Mas para que o particular se salve, ele tem, de certo modo, que morrer” (ROUANET, 1981, p. 15). O teor de verdade pode ser captado quando se aprofunda nas imersões dos pormenores do teor coisal. A verdade se apresenta como num mosaico, constituído pelas partes arrancadas de um todo original. O fragmento assume um caráter de importância própria, quando “passa a ter uma existência que prescinde de qualquer participação anterior em alguma totalidade” (SALLES, 2001, p. 36). Mas o fragmento deve fazer lembrar o original, não tal como no passado, mas com as significações prometidas e não realizadas.

Explorando ao máximo os limites da dialética, percebemos que a natureza se move de modo sobre-humano sob as mãos humanas. Os personagens do romance estão sob o encanto

das afinidades eletivas desde o início, seus movimentos misteriosos articulam a peculiar harmonia da química. O silêncio e a surdez dizem mais do que as palavras: Otília se adapta com perfeição à execução de flauta tocada por Eduardo, mas isto é falso. Eduardo, enquanto está lendo, tolera em Otília o que proibia em Carlota. “De uma vez por todas, é preciso acabar com esses maus modos e com as maneiras que perturbam a convivência! Quando leio para alguém, faço uma comunicação oral, não é isso?”, fala Eduardo para Carlota (GOETHE, 2014, p. 29). Ele se sente maravilhosamente entretido por Otília, mas ela silencia. Eles continuam seguindo os seus caminhos, “sentindo, mas surdos, vendo, mas mudos”. Os personagens estão mudos diante de Deus e calados frente ao mundo. A tradição silenciada com o jogo barroco do medo da vida se preocupa em formular em Goethe uma norma. No entanto, está longe de perceber o conflito das formas de vida presente no tormento do poeta.

Goethe, numa carta a Schiller, fala de objetos simbólicos não poéticos que despertam nele uma disposição poética. Quando se presta atenção, por exemplo, numa viagem, não ao singular, mas também ao “significativo”, leva-se consigo uma apropriação simbólica e excitante de lugares desconhecidos. Esse significativo de cada um é que Benjamin quer resgatar da história. O simbólico une, necessariamente, o teor de verdade e o teor coisal. Esses objetos potencializadores de poeticidade eram apanhados por Goethe em suas incursões do cotidiano, pois poderiam, assim como para os dadaístas, servir no futuro. No entanto, embora Benjamin veja neste gesto uma mudança importante como método, chama a atenção para os exageros inerentes a tal atitude nos biógrafos e historiadores da obra de Goethe. De fato, em suas viagens, Goethe guardava consigo os programas de teatro, os semanários, os excertos de sermões eclesiásticos, algumas leis aprovadas, decretos, e os documentos oficiais, além, é claro, de seus diários. Nestes papéis ele acrescentava os seus comentários, os corrigia, dava sua opinião. Alguns biógrafos desatentos colocavam suas peças nos diários e nas anotações, dando uma consideração exagerada ao insignificante, considerando uma expressão de sabedoria. Essa importância e gravidade a esses objetos não passava de um exagero.

Quando pretendemos colocar cada coisa embutida de sabedoria, por menor e insignificante que seja, devemos ter em mente o risco, constante na metodologia das ciências humanas contemporânea, de querer significar tudo. O manejo com os elementos do passado, com os novos objetos apontados pela nova história, não deve sufocar a expressividade do real e do necessário na vida. Benjamin, ao chamar a atenção dos biógrafos de Goethe, delimita o terreno de atuação do pesquisador, para que possa ir além de objetos desconexos. A erudição não deve compartilhar espaços com os enciclopedismos. A história e a crítica não devem ser

monumentais tais como as considerações de Nietzsche. O que é significativo não deve extrapolar a vida, pois senão o homem fica paralisado no caos dos símbolos e privado da liberdade que os nossos ancestrais desconheciam.

Teor e essência vêm à luz, de maneira durável, na obra do artista. Mas a essência de um homem dá-se a conhecer também através da obra. Uma obra só é conhecida quando se descobre o método inerente a ela. Sem esta estratégia, é inútil se dedicar aos detalhes da mesma. Consoante a isso, o crítico utiliza a interrupção para apreender o teor de verdade da obra. Goethe usa como armadura uma terminologia quase impenetrável, fundamental para a relação entre mito e verdade. No entanto, nos adverte o crítico, é uma relação de mútua exclusão. Só há verdade nas coisas e por isso é possível o conhecimento no mito. Outros métodos que não hesitam em tomar como teor de verdade da obra de Goethe o “extrato opaco de terra do teor coisal”, percebe mais a atmosfera sentimental do que a ideia forte de destino ligado ao romance. É a quimérica busca da liberdade que condena os personagens do livro ao destino. Alguns atos corajosos dos personagens rompem com a esfera do destino que se encerra sobre eles, desmascarando “uma liberdade que quer lhes envolver no nada da escolha” (BENJAMIN, 1991, p. 170).

### III – A INTERRUPÇÃO E O SEM-EXPRESSÃO NAS *AFINIDADES ELETIVAS*

Foi com argúcia que Goethe evitou que a tendência novelística quebrasse a forma do romance em *Afinidades Eletivas*, pois esta obra estava orientada como uma novela inserida nos *Anos de Peregrinação de Wilhelm Meister*. Rompendo e unindo, Goethe controla a unidade do romance, enobrecendo-o com a forma da novela. Mostrando a dialeticidade da obra goethiana, Benjamin afirma que se o elemento mítico funciona como tese no romance, ele funciona como antítese na novela. O pano de fundo sobre o mítico no romance de Goethe é a reabilitação dos poderes da natureza (química) que, de uma forma ou de outra, questionam os limites da autonomia dos protagonistas (OTTE, 1994, p. 98). O expediente artístico renunciou à participação do leitor no centro da intriga, o que fica claro na morte repentina da personagem Otília. É a expressividade do gesto trágico na sua imediação que provoca um não-lugar no leitor, rompendo a harmonia da cena.

É problemático o caráter moral do desejo de morte que anima Otília no seu silêncio. No fundamento desse desejo está a pulsão de morte, o que a faz perder a santidade. A morte preserva a personagem da sua ruína interior. Mas, ao ser a morte desejada, é ao mesmo tempo

a reparação no sentido do destino, ela perde o sentido de purificação sagrada conforme os designios de Deus. Otília comete uma falta contra a sua benfeitora, Carlota, e a sente mais do que o necessário, embora não tenha sentido antes. Por que esse silêncio? Esse silêncio da voz moral não deve ser compreendido como um traço de sua personalidade. Esse silêncio é mais alto quando se busca o teor de verdade. Nesse sentido, são compreensíveis o estranhamento e as leituras morais, pois Goethe estava rompendo com alguns imperativos existenciais na representação da morte e do silêncio no homem.

A partir do método da interrupção dialética, percebemos a morte de Otília como uma ruptura no romance ligado à influência da forma da novela. O que na novela fica dissimulado vem à tona, com clareza, no romance (OTTE, 1994, p. 90). O silêncio provoca também o choque. No fragmento “Notícia de uma morte” (BENJAMIN, 2000, p. 89-90), temos uma ação de um “choque póstumo”, que Benjamin diz ter sabido apenas adulto – a de que o pai mentira, pois o primo não morrera de um ataque cardíaco, mas sim de sífilis. A mentira provoca o trabalho da lembrança. O choque é originado daquilo que o pai tinha silenciado. Desta forma, o “eu profundo” é despertado pelo “eu desperto”, em que o passado não retoma da mesma forma que ele foi, pois trata-se de algo novo que interrompe as barreiras da consciência e dá-se a conhecer finalmente: “naquela noite, fixei na memória meu quarto e minha cama, do mesmo modo como alguém grava com mais precisão um lugar, sentido que deverá voltar a ele algum dia a fim de buscar algo esquecido” (BENJAMIN, 2000, p. 89). O devaneio da criança é interrompido pelas leis do mundo adulto, no entanto, ele permanece no quase esquecimento, local onde permanecem conservados como lembranças inconscientes.

A obra de arte emerge do caos, o que não significa fazer-se do caos. Porém, a forma faz do caos um universo num instante. A vida que agita a obra de arte deve apresentar-se como paralisada, deve parecer imobilizada num momento. O que é essencial da obra de arte é apenas a mera beleza, pura harmonia que inunda o caos e apenas aparenta revivificá-lo. Devido ao risco do fluir da harmonia tornar-se mera aparência, é preciso, então, que o inexprimível se arrisque a interrompê-lo (MERQUIOR, 1969, p. 128). A aparência da obra de arte necessita ser quebrada pelo sem-expressão (*das Austrucklose*): “o que interrompe esta aparência, capta o movimento e corta a palavra à harmonia é o sem-expressão”. A interrupção é o teor da obra de arte. Essa interrupção arranca a verdade das evasivas de uma mulher, por exemplo, justamente onde ela se cala: “Como a interrupção, por uma palavra de ordem, das evasivas de uma mulher pode arrancar a verdade justamente aí onde ela se interrompe” (BENJAMIN, 1991, p. 181). Merquior analisa esse fragmento benjaminiano, interpretando-o como a necessidade de que o

inexprimível ouse interromper esse fluxo. “Cortando a palavra a uma mulher que recorre a desculpas, podemos arrancar-lhe a verdade na sua expressão fisionômica subsequente ao ato de interrupção” (MERQUIOR, 1969, p. 128).

No ensaio sobre as *Afinidades Eletivas de Goethe*, Benjamin mostra-nos que o “sem-expressão”, o insignificante e o sem-importância do texto provocam efeitos concomitantemente paralisadores e reveladores. O sem-expressão, o inexprimível, presente no texto, é uma espécie de indício de verdade, por romper a falsa totalidade estética e transformam a obra em cacos. Da mesma forma, o inexprimível força a harmonia parar, possibilitando imortalizar, com seu “veto”, a sua tremulação. O belo imortalizado deve justificar-se onde ele aparece interrompido. A eternidade garante o teor com aquele veto. Transforma igualmente a obra em fragmento, em estilhaços do mundo verdadeiro.

Esse modelo de crítica, em que um monte de escombros se empilha subterrando “fatos originais”, assemelha-se à crítica feita na tese IX em que o Anjo da história “vê uma catástrofe única, que sem cessar acumula escombros sobre escombros” onde nós vemos uma série de eventos (BENJAMIN, 1990, p. 697-8). Nos dois casos, a interrupção do amontoado de escombros, “que cresce até o céu”, é o método que o pesquisador deve utilizar para não cair na subjetividade de vê-los como idênticos (BENJAMIN, 1978 p. 21). Com este método, não ocorre a acomodação do sincretismo que tenta capturar a verdade numa rede estendida entre os vários ramos do conhecimento, “como se a verdade voasse de fora para dentro” (BENJAMIN, 1978, p. 9), mas um ajustamento para que a representação da verdade se cristalize na forma de uma mônada.

O sem-expressão quebra, em toda bela aparência, o que nela sobrevive como a herança dos cacos: a falsa, a absoluta enganadora totalidade. Só completa a obra aquilo que a fratura e a torna uma obra em pedaços, o fragmento do mundo verdadeiro e o torso de um símbolo. O sem-expressão força o latente a se manifestar. O sem-expressão é o poder crítico na arte que impede de misturar a aparência com a essência. Esse possui o poder enquanto palavra moral, o poder sublime do verdadeiro determinado pela linguagem do mundo real, segundo as leis do mundo moral. O sem-expressão aparece como cesura, quebra o ritmo, “interrupção que dá lugar a uma potência que ultrapassa toda expressão” (KANGUSSU, 1999, p. 153). Assemelha-se ao ato falho que, aparentemente fora de contexto, deflagra a verdade que está no inconsciente, mas fala do real.

O gesto de ruptura salvadora, que deve ser o mesmo do tradutor e do crítico, é caracterizado como a fratura da linguagem. É a parada marcada pela “cesura” que destaca o

verso ao interrompê-lo (GAGNEBIN, 1994, p. 117-118). Na sequência rítmica das representações, a cesura faz aparecer à própria representação. Este importante conceito, que Benjamin assimilou de Friedrich Hölderlin, o especialista no *Édipo* de Sófocles, tem a finalidade de vetar o ritmo homogeneizante da tragédia grega (HÖLDERLIN, 2004). Assim, do lirismo de Hölderlin, surge o sem-expressão. O caos manifesta antes os detalhes que foram ignorados pela totalidade enganadora. Os pedaços e os fragmentos ajudam-nos a perceber a constituição verdadeira da obra de arte.

O método de Hölderlin destaca uma cena no romance que contém toda a cesura da obra, suspendendo a ação dos personagens: é quando “a esperança passou sobre suas cabeças [de Eduardo e Otília] feito uma estrela cadente” (GOETHE, 2014, p. 152). Essa frase resume o romance – e o método da interrupção pode esclarecê-lo: a esperança passou sobre a cabeça dos amantes, mas caiu como uma estrela. Aqui está a cesura que demarca a atitude do narrador. A forma expressiva do mistério nas *Afinidades Eletivas* é o símbolo representado pela estrela cadente sobre os amantes. O mistério é aquele elemento que o coloca acima do campo da linguagem que lhe é própria, numa esfera superior e inacessível a esta linguagem. Ele não é dito em palavras, mas exclusivamente na exposição, como por exemplo, na estrela cadente.

A aparência não contém a essência da beleza artística, e esta essência remete ao sem-expressão da obra de arte. A lei essencial da beleza exige que esta se expresse no que é velado. A crítica de arte não deve levantar o véu. Ela deve, antes, elevar-se à intuição verdadeira do belo e necessita do esforço do iniciado para intuir o belo como mistério. Ou seja, a obra de arte verdadeira é apreendida na apresentação como mistério, pois só o belo pode ser essencialmente velado e velador. “É no mistério que se encontra o fundamento ontológico e divino da beleza” (BENJAMIN, 1991, p. 195). Ao passo que a indústria cultural, por ser técnica de engenho que mostra tudo, deve usar uma linguagem mediana e sem mistério. Toda a beleza traz consigo as revelações de ordens histórico-filosóficas, fazendo com que o visível não é a ideia mesma, mas o mistério da ideia. Nesta questão, aponto os limites da indústria cultural que, além da aparência, se coaduna, quando muito, em expressar a ideia. Por isso, à maneira de Kant, “seja conveniente comportar-se hoje perante a arte como perante um dado” (ADORNO, 1982, p. 30). Talvez, por isso, a arte moderna reproduz cada vez mais a mímese do que está petrificado.

O êxito estético de Baudelaire deve-se ao fato de ele não agir violentamente contra a reificação, mas expressar a experiência de seus arquétipos na forma poética. Segundo as ordens do mito, a origem de uma vida simplesmente bela encontra-se no mundo das ondas harmoniosas e caóticas, sendo aí o lugar de origem da bela Otília. No entanto, assim originada, ela provocará

tempestade nestas ondas harmoniosas, ao influenciar na ruptura do casamento até então perfeito. Aquela ninfa, aquela terrivelmente delicada ninfa do mar, aquela Vênus que emerge e desaparece num brilho supra terreno, estabelece o mal-estar entre os seus. Os personagens do romance são enganados pela nobre indulgência, pela delicadeza, aumentando a distância de que são conscientes. Nesse sentido, os personagens delineiam sentimentos típicos da modernidade.

A beleza de Otília ameaça de inconsistência a salvação que os amigos obtêm na sua luta. Porque se a beleza é aparente, também o é a promessa mítica de uma reconciliação. Falta à reconciliação aparente todo elemento destrutivo da verdadeira reconciliação. Ainda que a morte de Otília ocorra de forma inesperada, a descrição de Goethe objetiva ser menos dolorosa e violenta, provocando a ameaçadora inquietação no espírito muito pacífico. Percebe-se na dialética do todo e no silêncio dos personagens o universo real dos sentimentos. Aquilo que o autor oculta aparece no todo, pois as leis morais privam a paixão do direito e da felicidade. A obscura falta exige ser reparada no embaraço mudo da moral burguesa, que pede a reconciliação para terminar num final feliz. A calma da arte goethiana, no entanto, esconde a tempestade, o que produz certa opressão. Então, não há reconciliação com o destino dos personagens, não recaindo no final feliz do era uma vez.

É compreensível que a obra de arte recomponha-se com o real. No entanto, toda arte deve ser percebida muito mais que a expressão rebelde da realidade. Por encantar o espírito, nos liberta da imponderabilidade do real. Talvez seja por isso que nos momentos de crise, o intelecto procure, nas asperezas das situações, as formas criativas. No teatro, o momento de crise que leva ao agravamento da intriga força a ação dramática a uma catástrofe ou a uma consequência decisiva, que exige a superação do estado anterior. Então, novas oportunidades de ação criativa surgem. Também as crises sociais forçam a situação grave anterior ou a romper com a tradição, criando novos caminhos, ou a redirecionar a vida social precedente. A “pura beleza” e harmonia que vive na obra de arte inundam o caos. Todavia, quando fornecemos forma ao caos, não necessariamente o anulamos. O que foi transfigurado sobrevive na forma, assim como um vaso que foi estilhaçado por um acidente, na sua recomposição, sobrevive a lembrança do fragmento. O fragmento dá indício do passado, do que foi uma vez. Pode ser uma centelha com potencial iluminador. Pode ser uma pista para reconstruir o real, tal como a procura o personagem Zadig, de Voltaire. Ele conseguia apontar várias diferenças onde os outros “viam só uniformidade” (VOLTARE, 2014).

As paisagens das *Afinidades Eletivas* não são apresentadas de forma meramente descritivas, mas configuradas num espaço em processo de mudanças decorrentes das ações de

personagens que lutam, sonham, tem desejos e que sofrem pelos imperativos morais. Nas *Afinidades Eletivas*, a vida material da aristocracia rural e mundana do final do século XVIII, sobrevive num ambiente ordenado e racional. Mas essa ordenação esconde rompimentos matrimoniais passados e futuros (ROSENFELD, 1992, p. 10-11). O que acontece é que o fluir da harmonia sempre corre o risco de tornar-se apenas aparência. Walter Benjamin evoca a maneira de aparição da verdade na obra de arte, pois a harmonia é uma herança no caos, promove o caos ao suportável na arte. “De modo que o que salva a obra da condição de simples aparência é precisamente o que a rompe” (MERQUIOR, 1969, p. 128). O caos precisa da harmonia para significar, para chamar a atenção das incongruências presentes na linearidade. Quando se corta o fluxo épico da narrativa, quando se interrompe a ação rítmica da poesia ou das palavras ditadas em forma linear, o que é puro tende a se revelar na paralisação.

Da mesma forma como a interrupção demarca o espaço da fala e da escrita para a melhor ressignificação do fato, o teatro de Bertold Brecht compartilha essa intenção no palco (BRECHT, 1964). Num subcapítulo destinado à análise do Brecht, intitulado “A interrupção”, Benjamin diz que o dramaturgo contrapõe o seu teatro épico ao teatro dramático teorizado por Aristóteles, marcado pela empatia. O que diferencia o teatro de Brecht é que ele elimina a catarse aristotélica, “a descarga dos afetos mediante a empatia com o comovente destino do herói. (...) A arte do teatro épico é muito mais a de provocar o espanto ao invés da empatia” (BENJAMIN, 1985, p. 214-5). O espanto provoca a interrupção do pensamento, promove novos arranjos no intelecto, destrói as premissas apressadas, reagrupa as ideias em uma nova constelação. O teatro do efeito de estranhamento (*Verfremdungseffekt*) insere novas situações, ao provocar a interrupção dos acontecimentos. Vejamos um exemplo:

Uma cena de família. De repente entra um estranho. A mulher estava mesmo pegando um bronze para atirá-lo contra a filha; o pai estava para abrir a janela a fim de chamar um guarda. Neste instante aparece à porta o estranho. ‘*Tableau*’ – como se costumava dizer por volta de 1900. Isto quer dizer: o estranho passa a ser confrontado com a nova situação: feições conturbadas, janela aberta, mobiliário devastado (BENJAMIN, 1985, p. 215).

A interrupção como método brechtiano convida o espectador a admirar as relações em que vive. Por isso, aproxima-se do que é verdadeiro. O método da dialética da interrupção, tal como Brecht escreve, possibilita irmos além da arte. O teatro épico, ao provocar a paralisação pela interrupção, elimina o contínuo da vida, da sua cotidianidade e, com isso, faz pensar nos agentes históricos no tempo-de-agora.

Goethe empregou, no esforço supra-humano em arte, todo o seu poder para “imobilizar a beleza”. No entanto, consoante a Benjamin, com um gesto hábil, o autor fica prestes a sentir o universo desta beleza suave e oculta como o centro do romance. A beleza está oculta na obra, mas acessível para quem a interrompa pela dialética. A técnica da interrupção está presente também numa outra passagem. No passado, Eduardo e Carlota estabeleceram-se no amor. Amaram-se, mas a despeito disso, concluem o casamento sem nenhum valor, antes de se unirem. Devemos perguntar: onde está a suspensão na vida dos amantes? No passado ou no presente? Em que lugar está o passo em falso na vida de ambos? Será na indecisão da vida passada ou na infidelidade presente a partir da chegada de Otília? A indecisão paralisa, mas a infidelidade interrompe. A esperança de um vínculo harmonioso, feito para durar, como se descortina no início do romance, termina na suspensão da indecisão. Uma outra exposição pictórica, representa essa suspensão. É o quadro de Velázquez *As Meninas*, que está no Museu do Prado. O braço do pintor que segura o pincel permanece imóvel. “Essa mão hábil está pendente o olhar; e o olhar, em troca, repousa sobre o gesto suspenso” (FOUCAULT, 2011, p. 3). Essa atmosfera de suspensão possibilita o espetáculo de cores, formas e volumes.

A sedução da aparência deve ser interrompida pela busca da essência na existência. Não fugiu ao pensamento de Goethe que o casamento não podia enfrentar a aparência que o seduz pela harmonia, nem como forma jurídica nem como forma burguesa. Somente no plano religioso é que casamentos como esses sustentam-se. No romance de Goethe, se os amantes são arrancados da vida do casamento é para encontrar suas essências sob outras leis que prescindem a vida. O amor almejado pelos românticos é alimentado aqui. A aparência da beleza que reflete Otília é a do declínio, é a que se extingue, mas imortalizado pela brusca interrupção da notícia da morte. Goethe discorda da poética de Aristóteles quanto à capacidade de formação derivada da catarse trágica. A comoção é uma transição, nunca um fim. O trágico conduz a um estado vago. No “Comentário à poética de Aristóteles”, Goethe afirma:

Quem progride no caminho de uma formação íntima verdadeira, irá sentir que tragédias e romances trágicos de modo algum sossega o espírito, mas deixam inquieto o ânimo, e isso que chamamos de coração, resultando num estado de vaga indeterminação. A juventude ama esse estado, sendo arrebatada assim por tais produções (GOETHE, 2008, p. 26).

A comoção que se torna transição na via da formação moral é aquela transição da aparência do declínio de Otília.

#### IV - CONCLUSÃO

O método da interrupção dialética de Walter Benjamin ainda não tinha sido configurado para uma análise de um romance. Meu esforço foi no sentido de apontar as suas possibilidades para trazer à lume o sem-expressão, que se esconde no teor coisal da obra. Para isso escolhi uma obra madura de Goethe, fruto de um trabalho intelectual que dialoga com seus contemporâneos.

Um romance pode ser lido em diversas situações, sendo objeto de interpretações e adaptações que independem da própria intenção do autor quando o escreveu. A apropriação da ficção pelo público vai além da comunicação inicial pretendida pelo escritor. Se na Idade Média liam-se “intensivamente” várias vezes uma obra, pois havia poucos livros e impressos à disposição, a partir de 1800 a leitura passou a ser “extensiva” devido a proliferação de publicações (DARNTON, 1992, p. 212). O *Jovem Werther*, *As Afinidades Eletivas* e o *Fausto*, de Goethe começaram a ser lidos tanto extensivamente, por causa da facilidade de impressão e multiplicação de bibliotecas, quando intensivamente pela originalidade do autor.

No início do século XIX, o valor da ciência era cotejado como fator de transformação do homem. A partir da metáfora das afinidades usadas na química, Goethe mostrou o surgimento de um outro sentimento originado nos dois personagens aparentemente felizes, formando um novo arco de desejos. Goethe desconfiava da empatia e da tragédia que levam à catarse. O romance *As Afinidades Eletivas* traduz a impossibilidade de resolução dos conflitos entre a moral e os sentimentos. Ninguém possui isoladamente uma visão espontânea e madura do social, pois são os outros que nos chamam a atenção para as nossas deficiências e nos auxiliam a combater as nossas automistificações. Ao romper com as mistificações, interrompe-se as relações que pareciam eternas.

Espero ter mostrado que o método da interrupção dialética expõe o pequeno, o sem-expressão do fluxo histórico, todavia, sem se reduzir ao mesmo. A interrupção se processa tanto no silêncio dos personagens quanto no significado de uma estrela cadente. O sentido se constrói no espaço indefinido entre a liberdade e a fidelidade da obra, exigindo do leitor uma atitude ativa na interpretação para perceber o teor de verdade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENDDT, Hannah. Walter Benjamin: 1892-1940. In: **Homens em Tempos Sombrios**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cia das Letras: 1999.

BAKHTIN, Mikhail. **Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: UNB, 1987.

BENJAMIN, Walter. Goethe. In: **Ensaio Reunidos**: escritos sobre Goethe. Tradução de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Livraria Duas Cidades e Editora 34, 2009.

BENJAMIN, Walter. Goethes Wahlverwandschaften. In: **Gesammelte Schriften**. V.I/1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991.

BENJAMIN, Walter. “Infância em Berlim por volta de 1900”. In: **Rua de Mão Única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BENJAMIN, Walter. “O que é o teatro épico? Primeira versão – Um estudo sobre Brecht.” In: **Sociologia**. Tradução de Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1985.

BENJAMIN, Walter. Über den Begriff der Geschichte. In: **Gesammelte Schriften**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1990.

BENJAMIN, Walter. **Ursprung des Deutschen Trauerspiels**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre Teatro**. Para uma arte dramática não-aristotélica. Lisboa: Portugalia Editora, 1964.

DARNTON, Robert. História da Leitura. In: BURKE, Peter (Org.) **A Escrita da História**. Novas Perspectivas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Unesp, 1992.

ELIAS, Norbert. Da sociogênese dos conceitos de “civilização” e “cultura”. In: **O Processo Civilizador**. V. 1. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

FOUCAULT, Michel. “Las Meninas”. In: **As Palavras e as Coisas**. Uma arqueologia das Ciências Humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. Campinas: Unicamp; São Paulo: Perspectiva, 1994.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. **As Afinidades Eletivas**. Tradução Tercio Redondo; Introdução de R.J. Hollingdale. São Paulo: Penquin/Companhia da Letras, 2014.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. “Comentário à poética de Aristóteles”. In: **Escritos Sobre Literatura**. Organização e tradução de Pedro Sússekind. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

HÖLDERLIN, Friedrich. **Oeuvres**. Org. Philippe Jaccottet. França: Éditions Gallimard, 2004.

KANGUSSU, Imaculada. Walter Benjamin e Kant I. Inexprimível: a herança do “sublime” na filosofia de Walter Benjamin. In: **Leituras de Walter Benjamin** (org.) Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: FAPESP/Annablume, 1999.

LACAN, Jacques. **Le Séminaire, Livre XI**: les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Paris: Seuil, 1973.

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande época. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Editora 34, 2007.

MATOS, Olgária C. F. **O Iluminismo Visionário**: Benjamin, leitor de descartes e Kant. São Paulo: Brasiliense, 1993.

MERQUIOR, José Guilherme. **Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

OTTE, Georg. “Da imagem dialética à obra de arte”. In: **Linha, Choque e Mônada**. Tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1994.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. “Prefácio”. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. **As Afinidades Eletivas**. Tradução de Erlon José Paschoal; São Paulo: Nova Alexandria, 1992.

ROUANET, Sérgio Paulo. “Apresentação”. In: BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

SALLES, Vanessa Madrona Moreira. **Teoria Benjaminiana da Alegoria a Partir do Trauerspielbuch**: a concepção de História como catástrofe. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidade de São Paulo/ FFLCH: São Paulo, 2001.

VOLTAIRE. **Zadig ou o Destino**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2014.