

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Departamento de Filosofia

*Morte da Arte? O tema do fim da arte nos
Cursos de Estética de Hegel.*

Kátia Silva Araújo

**Belo Horizonte
2006**

Kátia Silva Araújo

*Morte da Arte? O tema do fim da arte nos
Cursos de Estética de Hegel.*

Dissertação apresentada ao Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de concentração: Estética e Filosofia da arte.

Orientador: Prof.^o Dr.^o Rodrigo Antônio de Paiva Duarte.

Belo Horizonte
2006

Dissertação de Mestrado defendida e aprovada, com a nota 97 (noventa e sete), em 30 de junho de 2006, pela banca examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dr. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte (orientador) (UFMG)

Prof.^a Dr.^a Virgínia de Araújo Figueiredo (UFMG)

Prof.^a Dr.^a Márcia Cristina Ferreira Gonçalves (UERJ)

A meu querido pai, que com seu incansável amor e dedicação me trilhou nesse caminho. É com eterna saudade que dedico a ele esta dissertação.

AGRADECIMENTOS

A meus pais que sempre tiveram como exclusividade a educação de suas três filhas. A meu pai, com saudades, agradeço todo o seu amor, dedicação, esforço árduo e incansável. À minha mãe, além do incansável amor, agradeço incondicionalmente a sua paciência e, a compreensão de minha ausência nos últimos dois anos.

As minhas queridas irmãs, Simone e Andréia, sempre solidárias no percurso de meu trabalho.

Aos professores que me trilharam nas alamedas da filosofia, me ensinando pacientemente todos os caminhos a serem seguidos. Inicialmente agradeço à Professora Virgínia Figueiredo, que durante toda a minha graduação me auxiliou nas pesquisas de Iniciação Científica e pacientemente corrigiu com carinho todos os tenebrosos textos que eu escrevia, além da parceria de amizade. Ao querido Professor Rodrigo Duarte, meu orientador, que além de nos últimos anos, ter pacientemente tempo para todas as minhas dúvidas, e não eram poucas, ainda me ofereceu a sua amizade, em todos os momentos difíceis por quais passei, o que facilitou muito este trabalho. Ter um orientador amigo foi um grande presente. Ao Professor Edgar Marques, que mesmo depois de sua saída do Departamento de Filosofia, nunca hesitou em ouvir minhas dúvidas e lamentações. À Professora Márcia Gonçalves, que sob a forma de e-mail, mesmo antes de me conhecer, sempre esteve à disposição para esclarecimentos sobre a Estética de Hegel. E, finalmente ao Professor Paulo Margutti, que durante minha graduação foi meu tutor no programa PET e me ensinou o que era uma pesquisa científica.

A Andreinha, Edilma, Vilma e Alessandro por me aturarem todos estes anos, com carinho e amizade, sempre me explicando cuidadosamente todo o aspecto burocrático.

À Geisinha e Fernanda. À Geisinha meu especial agradecimento por acompanhar cada etapa de minha vida desde 1999 e cada etapa desta dissertação. À Débora, Leamara, Flávio, Clarissa e Adriana. Agradeço à amizade de todos vocês, fundamental para a minha sobrevivência. Sem a amizade de vocês eu jamais teria chegado ao fim deste trabalho.

Ao Lúcio agradeço as contribuições com a língua estrangeira e a amizade.

Ao CNPq, pela bolsa de estudos, um auxílio decisivo para que eu concluísse este trabalho.

Muito embora eu tenha contado com o apoio, carinho, incentivo e sugestões de todas estas pessoas é bem provável que este trabalho tenha problemas. Estes problemas devem-se às minhas limitações e, portanto, são de minha inteira responsabilidade.

Resumo

O presente trabalho tem por escopo esboçar um exame acerca da problemática do “Fim da Arte” nos *Cursos de Estética* de Hegel. Para tanto, partimos de duas hipóteses. A primeira aponta para um fim sistemático da arte na tríade do Espírito Absoluto, ou seja, a arte cede lugar a outras manifestações do espírito tais como a religião e a filosofia, sob a forma do conceito. A segunda hipótese diz respeito à própria intenção sistemática dos *Cursos de Estética*. Primeiro, considerando as modalidades sucessivas de expressão artística apontadas pelo filósofo sob a Forma das artes simbólica, clássica e romântica e, segundo considerando as formas específicas de artes, todas elas submetidas a uma ordenação histórica, tais como a arquitetura, a escultura, a pintura, a música e a poesia. Concluímos que para delinear esta problemática, deveríamos partir do pressuposto do conceito de arte na filosofia de Hegel, pois o mesmo nos indica a significação do tema do “Fim da Arte” na intenção sistemática do filósofo. Tal elucidação levou-nos à conclusão de que o “Fim da Arte” é ao mesmo tempo sua ressurreição supracumida e, isso também significa que não podemos atribuir o vaticínio de morte a essa temática. Analogicamente a essa primeira elucidação, concluímos que se considerada esta temática diante dos *Cursos de Estética*, o “Fim da Arte” na verdade é o fim do verdadeiramente ideal e ainda, se o nosso olhar se volta para as designações da arte na história, tal como esse objeto nos é apresentado por Hegel, este fim não supõe um pessimismo hegeliano diante da arte, mesmo se considerada a idéia de “prosaísmo do mundo atual ou moderno”, mas certamente um fim otimista, tal como o filósofo concebe o seu sistema dialético.

Abstract

The scope of this dissertation is based on two hypotheses to sketch an investigation about the end of arts issued in Hegel's work. The first hypothesis points towards a systematic end of art in the triad of Absolute Spirit, that is, other spiritual manifestations under a conceptual form, such as religion and philosophy take the place that once had belonged to the arts. The second hypothesis discusses about the systematic intention of the Esthetics. The first step is to consider the successive artistic expressions pointed by the philosopher under a symbolic, classic and romantic form. The second one is to consider the specific form of arts, such as architecture, sculpture, painting, music and poetry according to a historical line. So, we have concluded that it is necessary, for these questions, to depart from Hegel's concept of art, because it leads to the understanding of the philosopher's systematic intension: the end of art.

The end of art concept is finally explained as an assumed resurrection, which means, the death of this subject. Comparing the first concept with the Esthetics' questions, "the end of art" is actually the end of the true ideal. Looking at the history of art, its purposes such as presented by Hegel, do not suggest a pessimistic attitude beyond the studies of art. Even though it is considered the idea of "the prosiest of the modern world", but it is certainly an optimist end, as the philosopher conceives the dialectic system.

Sumário

Sumário.....	1
Introdução.....	9
CAPÍTULO I – Os desdobramentos do conceito de arte no sistema hegeliano.....	17
1.1 – A arte na Fenomenologia do Espírito.....	18
1.2 – A arte na Enciclopédia das Ciências filosóficas.....	30
1.3 – A arte nos Cursos de Estética.....	37
1.3.1 - A instância lógica.....	39
1.3.2 - A instância histórica.....	43
CAPÍTULO II – Cursos de estética: considerações fundamentais.....	48
2.1 - oposição entre o belo natural e o belo artístico.....	49
2.2 - o desenvolvimento do ideal nas formas particulares do belo artístico.....	54
2.2.1 - a forma de arte simbólica.....	55
2.2.2 - a forma de arte clássica.....	62
2.2.3 - a forma de arte romântica.....	72
2.3 - A relação dialética das formas de artes particulares: da arquitetura à poesia.....	85
CAPÍTULO 3: As apropriações do tema do fim da arte na Estética hegeliana.....	108
3.1 - A temática do fim da arte na própria intenção sistemática do pensamento de Hegel.....	109
3.2 - A problemática na transição da forma de arte clássica para a romântica.....	116
3.3 - o prosaísmo do mundo moderno.....	127
3.4 - o anacronismo histórico-filosófico da arte: um exercício especulativo.....	133
CONCLUSÃO.....	141
REFERÊNCIAS:.....	144

Introdução

O principal problema aqui investigado é o tema do “Fim da Arte” nos *Cursos de Estética* de Hegel. A primeira formulação, oferecida por diversos comentadores¹ é a de que esse problema não pode ser entendido como o fim da produção de objetos artísticos, mas como o fim do papel privilegiado da arte na revelação da verdade ou como a suprassunção da arte, pela religião revelada e pela Filosofia, enquanto reflexão e pensamento, no papel de manifestar a verdade. Para alguns estudiosos de Hegel essa formulação, em um primeiro momento, tem como obviedade essa solução, uma vez que, considerando a totalidade do sistema hegeliano, a arte é o primeiro saber do espírito Absoluto, devendo então esse saber ser suprassumido pela religião, e conseqüentemente pela Filosofia. A conclusão a qual chegamos é que de fato esse movimento dialético das manifestações do espírito é uma “obviedade”, mas o mesmo não exclui o papel da arte enquanto uma das manifestações da verdade e, portanto não podemos falar em “morte da arte” no sistema de Hegel.

A problemática a qual nos dedicamos é sobre a possibilidade de se falar em “Fim da Arte”, tanto no aspecto lógico dialético da filosofia hegeliana quanto nas manifestações das Formas e formas de arte específicas elucidadas pelo filósofo ao longo de sua elaboração dos *Cursos de Estética*.

Para tanto tornou-se evidente sublinhar o entendimento de Hegel sobre a arte naquilo que estamos chamando de “sistema hegeliano”. Este termo não foi estabelecido com a pretensão de afirmarmos o que é o sistema hegeliano a partir desta dissertação, porém foi a forma mais simples pela qual nos permitimos desmembrar o conceito de arte nessa possibilidade de “sistema”, no entanto, sempre tendo em vista que não existe um único sistema em Hegel, mas uma pluralidade de sistemas, que permitiram ao filósofo, a partir de

¹Benedito Nunes, 1993; Bernard Bourgeois,2004; Eduardo Rabenhorst, 1991; Gerard Brás, 1990; Rodrigo Duarte, 1993, Márcia Gonçalves,2004; entre outros.

uma universalidade do conceito, delinear as várias formas de conhecimento no desenvolvimento do espírito, tais como a arte, a religião, a ciência nos seus diversos desdobramentos como técnica e a própria filosofia.

A primeira parte de nossa investigação parte do princípio de que deveríamos delinear o entendimento de arte no “sistema hegeliano” e, para tanto, nos permitimos descrever essa passagem como o conceito de arte na filosofia hegeliana. Para esta dissertação foi descartado o período dos Escritos de juventude de Hegel, uma vez que a *Fenomenologia do Espírito* apresenta as primeiras indicações do fenômeno da arte para a problemática sobre a qual nos debruçamos.

Como num itinerário costuma-se partir do início – ou tentá-lo, visto que estamos num círculo – optamos por seguir em nosso estudo a ordem cronológica dos textos. Mesmo parecendo a seleção dos textos um pouco excessiva para uma dissertação de mestrado, tem-se como certo que o foco e seleção de cada parte das obras – que tem especificamente a arte por objeto – tornou possível um delineamento pertinente para essa dissertação, uma vez que as hipóteses iniciais se encontram consolidadas e se mostram plausíveis, e além disso, a seleção é muito específica em relação ao todo. Portanto, para identificar o entendimento do conceito de arte enquanto saber, no sistema lógico de Hegel, selecionamos três momentos sucessivos nas seguintes obras: *Fenomenologia do Espírito*, *Enciclopédia das Ciências Filosóficas e Cursos de Estética*. Esta investigação nos permitiu uma espécie de história do conceito de arte no pensamento hegeliano que é fundamental para a solução da problemática do “Fim da Arte”.

De acordo com os dizeres acima, o primeiro capítulo delinea uma espécie de progresso em relação ao conceito de arte. Primeiro tomamos por referência a *Fenomenologia do Espírito*, ou mais especificamente o capítulo 7 (A religião) da tradução de Paulo Meneses, bem como a introdução e o capítulo 8 (Saber Absoluto), apenas para elucidação. Esse

primeiro momento nos possibilitou o reconhecimento do lugar da arte, que é o momento da religião, nesta primeira fase do pensamento hegeliano e uma possível analogia dos momentos da religião (natural, da arte e revelada) às três formas de arte anunciadas por Hegel nos *Cursos de Estética* (simbólico, clássico e romântico)².

Para a compreensão do segundo momento da arte, nossa referência foi a *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, especificamente a obra de 1830 (3ª- Seção da Filosofia do Espírito – O Espírito Absoluto)³. É neste momento da Enciclopédia que Hegel se refere à arte e faz as devidas correspondências com a religião e a filosofia, marcando nas obras que estamos utilizando a síntese do seu sistema (por ser, de antemão, inviável o estudo da *Ciência da Lógica* concomitante com os demais textos desta dissertação, achamos melhor retirá-la de nossas análises). A importância da *Enciclopédia* é o reconhecimento da arte enquanto uma das figuras do saber absoluto e respectivamente sua autonomia no sistema, na sua posição privilegiada aos momentos anteriores ao absoluto – subjetivo e objetivo – e ao mesmo tempo sua necessária superação pela religião e pela filosofia. Após este reconhecimento, evidenciamos que poderia ser concretizado em nosso trabalho o momento lógico-sistemático na filosofia de Hegel e, esse delineamento tornou possível a analogia desse momento aos *Cursos de Estética*⁴.

Para o terceiro e conclusivo momento da arte, a referência são os *Cursos de Estética*. A tradução utilizada é a de Marco Aurélio Werle, que é sem dúvida a melhor e mais fiel tradução para o português dos *Cursos de Estética*. Essa tradução é composta de quatro volumes. O primeiro volume além da Introdução, que já é o detalhamento de tudo que será delineado em toda a obra, contém também conceitos fundamentais (o de belo Artístico ou Ideal) da Estética e a indicação das primeiras problematizações colocadas por Hegel

² Para o reconhecimento desta analogia, ver: Nunes, 1993, p.9-33; Gombrich, 1988, p.57-72, Bourgeois, 2004, p.209-220 e Bornheim, 1998, p. 13-27.

³ Na tradução de 1995, páginas 341-364, §556 a §577.

⁴ Para o reconhecimento do momento da arte no sistema lógico hegeliano em analogia aos *Cursos de Estética* ver: Duarte, 1993, p.135-140; Bornheim, 1998, p.13-27; Werle, 2004, p.32-45 e Nunes, 1993, p.9-33.

relevantes ao filosofema sobre a *Morte da Arte*, tais como: a oposição entre o belo artístico e o belo natural (em contraposição ao belo natural kantiano da *Crítica da Faculdade do juízo*), a arte enquanto momento sensível e material e, sua inadequação nesta situação como uma das figuras de apreensão e revelação da verdade, e a situação histórica da arte.

Analisados todos estes momentos acreditamos ter conseguido um esboço do conceito do termo e da significação da arte no pensamento hegeliano. Este foi então o primeiro passo para a colocação do problema do “Fim da Arte”, uma vez que nos tornou compreensível o espaço cedido à arte no sistema lógico de Hegel.

O segundo capítulo é um delineamento mais específico dos *Cursos de Estética*, o que significa também o alicerce para se pensar o problema do “fim da arte” exclusivamente diante desse Curso. Na Introdução já é feito o delineamento sobre o tema *Morte ou Fim da Arte*, que será enfatizado ao longo de toda a obra. Na verdade a *Estética* é a compilação realizada por Heinrich Gustav Hotho, aluno de Hegel, de cinco cursos sobre estética, oferecidos por Hegel em Heidelberg e em Berlim de 1818 a 1829⁵ (Para esta dissertação não foi vislumbrada a autenticidade do que é de fato proferido por Hegel, ou pelas anotações realizadas por seus alunos). A apresentação do que é proferido por Hegel nesses Cursos, só se tornou relevante, na medida em que nos dedicamos a nortear nossa principal problematização⁶. Para tanto nos dedicamos à problemática colocada por Hegel entre o belo natural e o belo artístico, o que significa também realçar a conotação do belo artístico ou ideal. Ainda nos dedicamos ao desenvolvimento do ideal nas formas particulares do belo artístico, uma vez que essa dimensão nos dá o detalhamento histórico e sistemático das Formas particulares de arte, da simbólica até a romântica, o que também permite o reconhecimento do problema do “fim da arte”, principalmente no que diz respeito à oposição das formas de arte clássica e romântica.

⁵ Sobre a compilação de Hotho, ver : HOTHO, Heinrich Gustav. Prefácio. In: HEGEL, 2001. p.17-23.

⁶ Sobre um melhor entendimento dos *Cursos de Estética* ver: GONÇALVES, 2001. DESMOND, 1986. KAMINSKY, 1962.

Para que esse detalhamento fosse possível recorreremos ao segundo volume da tradução dos *Cursos de Estética* de Marco Aurélio Werle. Ainda, para chegarmos à nossa problemática principal delineamos o desmembramento das formas de artes particulares, tais como a arquitetura, a escultura, a pintura, a música e a poesia.

Delimitando o momento da arte, e suas atribuições específicas, nos *Cursos de estética*, nos foi mais evidente o filosofema *morte da arte* ou *fim da arte*. E esta é a temática do terceiro e último capítulo. Não abandonando a instância lógica, que cronologicamente deve passar pelas figuras da arte, religião e filosofia, culminando no Absoluto e sendo esta totalidade “*a tradução filosófica de uma situação histórica efetiva: aquela do homem europeu no início do século XIX*”⁷, ou seja, a reflexão sobre as figuras e experiências da consciência, como a manifestação do espírito de um povo, ou da cultura, é compreensível o fato de a arte ser tomada como tendo um “fim” ou esgotamento na revelação da verdade. Feita essa primeira observação, o objeto principal foi novamente os *Cursos de Estética*, que no desenvolvimento da situação histórica da arte, além de ser parte integrante do sistema hegeliano, faz analogia ao momento que foi considerado em relação à situação lógico-sistemática da arte no sistema. Além disso, é o momento histórico o ponto mais importante nos *Cursos de Estética* e o principal objetivo nesta obra. Nas duas considerações, tanto para o momento lógico-sistemático, quanto para o momento histórico, foi tratado como pano de fundo a religião, uma vez que na *Fenomenologia* a arte é tratada como religião da arte e na *Enciclopédia e Cursos de Estética* a arte mantém certa dependência em relação à religião enquanto momento lógico e histórico, o que não exclui a sua autonomia.

O que enfatizamos nesse percurso foi uma sólida contextualização do lugar da arte a partir do final do século XVIII e, o prognóstico hegeliano, é um indício real das mutações da condição da arte no momento em que a arte moderna principia seu percurso. No contexto da

⁷ VIEIRA, 1987, p.94.

história da arte e mesmo da filosofia da arte já nos são apresentadas respostas significativas, mas a importância da consideração hegeliana é a união das duas possibilidades numa única, no qual dos três saberes do Espírito Absoluto, a arte é o único deles que é afeita ao elemento concreto e sensível, concretude que está presente nas obras de arte e que delineia para nós o percurso da história.

A tese sobre o fim da arte é ainda a porta de entrada para as considerações sobre a arte dos principais autores do século XX e, confirma que de fato não há a morte da arte, mas que este prenúncio hegeliano significou somente a evidência histórica de um momento de ruptura de conteúdo para a arte, que, tendo anteriormente um conteúdo religioso (conteúdo esse presente na caracterização histórica das formas de arte vislumbradas por Hegel, da simbólica ao início da romântica) caminhou para um novo tipo de arte em que a condição humana é a mais perfeita representação. O que propomos como resultado deste trabalho é, na verdade, um prognóstico sobre o otimismo hegeliano em relação à problemática da “Morte da Arte”, não reduzindo o significado de morte ao aspecto lógico, mas sim identificando a necessidade desse aspecto, para contextualizar aquilo que Hegel pronunciou nas três obras em que vamos nos deter: que a arte tem por missão expressar o espírito de um povo, de uma cultura e nossa hipótese está relacionada também ao lugar da arte nessa condição.

A importância desse tema no conjunto da obra é a sua atualidade. Diversos autores se apropriaram do problema, mas a maior parte deles deu ao tratamento do tema hegeliano a leitura que convinha a cada um deles. Revelou-se que a tradição dedicou-se pouco a este problema de forma canônica, dando pouca relevância ao tratamento do tema a partir da sistemática hegeliana. Para tanto recorreremos simplificada e à leitura de filósofos como Martin Heidegger, em *A origem da obra de arte*; Theodor Adorno, em sua *Teoria Estética* e na *Dialética do Esclarecimento* juntamente com Horkheimer; Hans-Georg Gadamer em *A*

atualidade do belo e, Arthur Danto, em um artigo intitulado *The end of art* em *The Philosophical Disenfranchisement of Art*.

Uma vez que vários autores contemporâneos se dedicaram à reflexão sobre essa problemática em Hegel, fica, portanto a grande importância da tentativa de contextualizar da forma mais fiel possível essa problemática a partir do próprio Hegel. O fizemos com a certeza de que esse não é um problema existente apenas se consideradas as leituras destes autores, mas conscientes de que tão importantes estudiosos da Estética não poderiam ter errado, o que apenas reforça a nossa problemática.

O que pretendemos nesse trabalho não se restringe apenas à caracterização do problema na sistemática hegeliana, no entanto, também não temos a pretensão de propor um delineamento original desse problema. A nossa intenção foi realmente apresentar a partir da própria fundamentação oferecida por Hegel, que aos nossos olhos é atual e orientada para problemas concretos, a certeza de que podemos nos dedicar cada vez mais a esse tema a partir de Hegel, o que também significa o fato de termos a oportunidade de levantar questões que não podem ser esquecidas, como por exemplo, o aspecto de racionalidade da arte a partir do final do século XIX⁸. Racionalidade aqui é o que pode ser aproximado de cientificidade, ou seja, a arte se afastando de seu conteúdo religioso, ou mesmo de sua manifestação explícita do divino, calcada na cultura. Considerando que o prognóstico hegeliano confirma esta espécie de descrença ao momento religioso, qual o destino de uma arte com o novo olhar reflexivo ou científico no mundo moderno do século XIX? Ou ainda, a arte, nesse momento, vista sob os olhos da Estética ou ciência da arte, relegada à representação (por exemplo, ao fato de a arte ser acessível apenas aos frequentadores de museus), não se distanciaria do espírito de um povo, tal como é a proposta do sistema de Hegel? Ou ainda, as novas configurações que foram dadas à arte, a aproximaram tanto mais da vida mundana, que de alguma forma a

⁸ Sobre o contexto artístico do Oitocentos europeu, ver: GOMBRICH, 1999, p.475-555; HAUSER, 1972, p. 730-986; entre outros.

característica da arte perdeu uma espécie de “pureza” que antes possuía? Ou será que a arte como ciência da arte, nos ofereceria uma aproximação entre arte e filosofia e nos convidaria a olharmos para o objeto de forma racional, de forma que pudéssemos reconhecer cientificamente o que é arte, o que confirmaria o fato de que arte e filosofia trabalhando juntamente, inaugurem um novo tempo para a arte? Todas estas questões apenas têm validade se pensarmos no cenário ao qual Hegel pertencia e que daria início a uma nova fase para o próprio conceito de arte.

CAPÍTULO I – OS DESDOBRAMENTOS DO CONCEITO DE ARTE NO SISTEMA HEGELIANO.

A compreensão do conceito de arte na filosofia hegeliana e mais especificamente nos *Cursos de Estética*, nos é oferecida em dois diferentes e, ao mesmo tempo, análogos caminhos. A diferença é apontada se considerarmos o aspecto lógico da filosofia de Hegel em relação ao aspecto histórico e a analogia é intrínseca a esta diferença, uma vez que o sistema de Hegel tem como “pano de fundo” a história do Homem e, conseqüentemente, da cultura. Estes dois caminhos apesar de serem tortuosos, pois compreender o sistema de Hegel não é uma tarefa fácil, também são muito prazerosos, no que diz respeito à arte, pois a descrição oferecida por Hegel das belas artes, nos proporciona uma viagem ao longo da arte ocidental e isso é feito pelo nosso autor com muita beleza e com enfática erudição, mesmo que, uma vez ou outra, com algum deslize sobre específicas obras artísticas em relação ao conteúdo da história da arte.

O próprio conceito de arte nos conduz à problemática do “fim da Arte”, apresentada nos *Cursos de Estética*, e o que pretendemos nesse primeiro capítulo é uma espécie de exposição da história do conceito de arte no sistema de Hegel. Isto é possível se levarmos em conta o aspecto lógico-sistemático que o autor nos apresenta da arte. De fato são os *Cursos de Estética* o melhor caminho para a compreensão desse conceito, uma vez que é nesse momento que a arte tem ênfase propriamente estética. Mas para um melhor entendimento desse momento, é fundamental recorrermos ao sentido próprio da arte no sistema hegeliano, por isto selecionamos como origem desse conceito o termo “arte” na *Fenomenologia do Espírito*, seu desenvolvimento na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* e a perfeita atribuição do conceito de arte, bem como sua respectiva relação dialética, nos *Cursos de Estética*.

De maneira geral, para as três fases citadas, a arte, como não poderia deixar de ser, faz parte do espírito de um povo, ou seja, da cultura de determinadas épocas e regiões

geográficas. Esse elemento constitui a verdade da arte na *Estética*, um dos momentos do Espírito Absoluto na *Enciclopédia* e um momento da religião na *Fenomenologia*. É importante ressaltar que a presença da religião em todos estes momentos é a justificativa de termos como ponto de partida a estrutura da *Fenomenologia*, que mesmo não tratando a arte como um momento propriamente estético, já indica os momentos posteriores da designação do termo arte, até a concretização completa do sistema hegeliano, que deve se ater à tríade arte, religião e filosofia.

1.1 – A ARTE NA FENOMENOLOGIA DO ESPÍRITO.

Embora não haja um consenso entre os estudiosos de Hegel sobre a *Fenomenologia* ser ou não a primeira parte do sistema hegeliano, daremos tratamento a esse momento como inicial, diante dos objetivos propostos nesse trabalho, qual seja, o delineamento do conceito de arte na filosofia hegeliana. A *Fenomenologia do Espírito* (1807) é uma análise fenomenológica do saber, do conhecimento. Acreditamos que a justificativa desse momento inicial do sistema hegeliano deve-se ao fato de que todos nós temos “preconceitos” presentes em nossa mente e é uma análise crítica destes preconceitos que nos conduz ao conhecimento e impede que nos acomodemos no saber. O saber, para Hegel, deve ser conhecido enquanto fenômeno, enquanto manifestação, como a consciência sendo analisada no seu movimento de conhecer. Desta forma, nosso filósofo dá início à intrigante e tortuosa experiência da consciência rumo ao Saber Absoluto, à ciência. São as considerações hegelianas sobre ciência, que justificam e fundamentam o espaço concedido à arte em seu sistema. É por este motivo que justificamos a *Fenomenologia* como a primeira parte do sistema hegeliano, por objetivar a ciência. Para nossos fins, neste momento, é o conceito de arte na filosofia hegeliana, o que interessa especificamente. O que será exposto neste momento não são os conceitos fundamentais desta obra ou sua explanação geral, já que esta função outros autores

já realizaram com o detalhamento que a obra hegeliana merece¹. Deteremos-nos nesse momento apenas ao conceito de arte nessa fase do sistema de Hegel.

A arte é tratada como um momento da religião, exposto no capítulo VII da *Fenomenologia*. Primeiro devemos compreender esta relação entre a arte e a religião na *Fenomenologia* ou ainda o espaço dado à religião na apresentação da obra. A primeira tarefa de Hegel foi apresentar o desenvolvimento da consciência fenomênica (em-si, para-si e em-si-e-para-si, como razão), ou seja, a apresentação das figuras abstratas do espírito em sua consciência, defrontando-se com um mundo que não conhecia. Posteriormente nosso filósofo apresenta as figuras concretas do espírito, que submete a si seu mundo objetivo, sua representação e seus conceitos determinados, toda esta representação só pode ser confirmada na vida histórica e social do espírito. O surgimento da religião é justificado como o fundamento da necessidade da mesma na vida histórica dos povos, por isto se configura como uma forma superior do espírito, como consciência de si do espírito. Não como saber absoluto, pois é ainda um elemento da representação. Por esse viés acreditamos que os desdobramentos da arte, na passagem consagrada à religião, se justifiquem pelo elemento da representação.

Nessa fase do sistema de Hegel, parece não haver um privilégio do conceito de arte, em função de a *Fenomenologia* não tratar detalhadamente de aspectos históricos, como nos *Cursos de Estética*, mas sim por enfatizar o caminho das experiências da consciência em direção à ciência. No entanto, o capítulo “A religião”, nos oferece em certo grau um aspecto histórico intrínseco ao desenvolvimento fenomenológico. Este aspecto histórico é evidente, dada a subdivisão feita por Hegel ao descrever os três momentos da religião, que é ao mesmo tempo a consciência que o Absoluto tem de si. Nas principais interpretações da

¹ Para uma perfeita interpretação da *Fenomenologia do Espírito* ver: HYPOLITE, Jean, 1999; KOJÈVE, A, 1947; LABARRIÈRE, P.-J, 1979; VIEIRA, Leonardo A., 1987.

Fenomenologia, alguns comentadores questionam se há a possibilidade de a descrição da religião nesta obra, ter ou não, conteúdo histórico².

O problema enfrentado se direciona para a justificativa da presença histórica na terceira parte da *Fenomenologia*. Alexandre Kojève em *Introdução à leitura de Hegel*, nos apresenta este delineamento considerando que o percurso do capítulo 7, da *Fenomenologia*, visa um entendimento histórico, necessário ao Homem, que é quem realiza tal história. O autor nos lembra que para que possamos compreender o que é o Saber Absoluto e como esse saber se torna possível, é necessário que possamos ter entendimento do conjunto da história universal e que este percurso não seja considerado em uma seqüência temporal, mas como objeto da antropologia, que integra a idéia de teologia.

Acompanhando a interpretação de Kojève, temos que tomar como pressuposto inicial o significado do termo Absoluto, para então retornarmos à temática da religião e posteriormente da arte. Devemos então, nesse momento, considerar esse significado em seu aspecto antropológico que, de tal modo, é parte da indicação ou preparação do significado lógico do termo no sistema de Hegel. O significado mais conciso de “Absoluto” se encontra ao final da *Fenomenologia*, traçado em poucas páginas, pois o delineamento principal para entendê-lo só é possível se considerado o todo da obra. No aspecto em que precisamos entendê-lo, é Leonardo Vieira quem melhor sinalizou o significado do termo, afirmando que:

[...] o Saber Absoluto é uma reflexão sobre o método, isto é, sobre os caminhos da consciência; uma reflexão sobre as experiências da consciência no campo da arte, da ciência, da religião, da política, etc. É o momento, por assim dizer, de decodificação dos resultados de uma série de experiências longamente acumuladas, cujo sentido deve agora ser explicitado.

² Esta discussão é realizada principalmente em: KOJÈVE, A, 1947, p.196-224. Para HYPPOLITE 1999, o capítulo sobre a religião apenas trata de uma evolução da consciência individual, mas o autor admite que cada momento da religião coincide com um momento do espírito real na história. Para ROUSSET, 1977, o conceito de igualdade do eu com ele mesmo na história do espírito na *Fenomenologia* não nos indica uma história cronologicamente fiel nesta obra e por isto não há uma verdade filosófica da história. Ainda o autor nos diz que a *Fenomenologia* não faz mais que o desenvolvimento lógico da passagem da consciência individual à consciência de si racional e do tornar-se desta passagem do Eu à consciência de si na vida histórica do espírito. É somente neste ponto que se pode encontrar nesta obra uma filosofia da história e principalmente no capítulo consagrado à religião, pois a dialética da religião é efetivamente uma história real, que é a história do espírito no mundo.

Como primeira abordagem, pode ser dito que o saber Absoluto é a tradução filosófica de uma situação histórica efetiva: aquela do homem europeu no início do século XIX³.

O que pode ser compreendido em relação a esse conceito é que obviamente a *Fenomenologia* não tem um caráter estritamente histórico, mas o próprio significado de Absoluto nos autoriza uma releitura neste sentido, além de o capítulo VII ter subdivisão histórica no que diz respeito ao desenvolvimento da religião, que é também a consciência que o Absoluto tem de si, ou seja, a religião é consciência da essência absoluta. O que devemos aqui considerar é que toda a segunda parte da *Fenomenologia* procura mostrar como as diversas formas ou modos da consciência surgem, ao mesmo tempo, como realidades históricas objetivas, ou, na denominação de Hegel, como *estado do mundo*. Sendo a arte pensada na *Fenomenologia* como um momento constitutivo do movimento de desenvolvimento da religião, essa terá como meta, para Hegel, descrever o espírito no momento em que ele sabe a si mesmo, ou seja, quando ele atinge a consciência de si. Esta autocompreensão do espírito não deve ser considerada como algo que se dá de forma imediata. Ao contrário, enquanto religião o espírito dá-se a conhecer numa forma concreta ou na forma de sucessão temporal. É a história das formas religiosas que representa o movimento da tomada de consciência do espírito em si mesmo e a arte acompanha e descreve a representação cronológica das diversas formas de religião.

Essa autoconsciência é estruturada em três momentos, como religiões: natural, da arte e revelada. “Cada religião representa uma unidade peculiar da consciência e da consciência-de-si, e se caracteriza pela determinidade da consciência que desta vez a consciência-de-si assumiu como sua essência⁴”. Na religião natural, o espírito se sabe imediatamente, é objeto para si mesmo; na religião da arte, o espírito se sabe na figura da maturidade suprimida ou do si – Espírito grego, o espírito é objeto para si mesmo na forma de consciência; e na religião

³ VIEIRA, 1987, p. 94

⁴ MENESES, 1985.p.175

revelada, que concilia os dois precedentes, o espírito se sabe em si e para si. É a consciência de si absoluta do espírito. Estes três momentos indicam que a religião, ainda é uma figura para a verdade do espírito, como absoluto. O espírito só é efetivo como espírito absoluto onde a verdade e a certeza de si são a mesma coisa. É o movimento dialético das três figuras da religião que constituem a totalidade da manifestação do espírito neste momento, dada como figura da representação, almejando ainda que o espírito passe ao conceito e se torne espírito que se sabe espírito.

Neste momento dialético da religião, a arte é tratada principalmente como religião da arte, no interior da seção “Religião”, confirmado pela seguinte passagem:

Em tal época surge a arte absoluta. Antes, a arte é o trabalho instintivo que, submerso no ser-aí, trabalha para dentro e para fora dele; não tem na eticidade livre sua substância, e por isso também não possui a livre atividade espiritual com respeito ao Si que trabalha. Mais tarde, o espírito transcende a arte para atingir sua suprema apresentação, a saber, não ser apenas a substância que nasceu do Si, mas ser, em sua apresentação como objeto, este Si: não só engendrar-se de seu conceito, mas ter seu conceito mesmo por figura, de modo que o conceito e a obra de arte produzida se saibam mutuamente como uma só e a mesma coisa⁵.

Aqui, a religião da arte corresponde à Grécia antiga, como a religião de um povo histórico, que faz parte de nossa história. O fato de a religião da arte ser a de um povo histórico significa também compreender que o saber absoluto só se torna possível se considerado no conjunto da história universal e quem realiza tal história é o Homem e, de acordo com Hegel, o trabalho como atividade humana é uma das formas mais conscientes desta manifestação. O trabalho e a cultura grega tornam-se coerentes na cultura ética deste povo, por isso a religião da arte é também o saber de si do espírito ético. Em função disto, a mais evidente significação do termo arte se encontra na subdivisão “religião da arte”, que é a que corresponde à Grécia antiga, e é também o momento em que Hegel atribui a primeira

⁵ HEGEL, 1999.p.158

forma de arte em que o homem trabalha para si mesmo, não mais para a natureza. Estes detalhes serão mais bem compreendidos na exposição de cada momento da religião⁶.

Neste percurso, será com livre interpretação, que traçaremos a possibilidade de uma possível analogia entre as três designações da arte na *Fenomenologia* e o tratamento dado à arte nos *Cursos de Estética*. Tal semelhança não foi enunciada por Hegel, mas essa hipótese⁷ justifica-se pela possível analogia que podemos traçar entre os três momentos da religião na seção “Religião” (religião natural, religião da arte e religião revelada) e as três formas de arte nos *Cursos de Estética* (simbólica, clássica e romântica)⁸. Tal como Hegel nos apresenta na *Fenomenologia* esses três momentos da religião, e, tomando como referência Jean Hyppolite em *Gênese e Estrutura da Fenomenologia do Espírito de Hegel*, faz-se necessária uma breve exposição destes três momentos.

Na Religião natural o espírito se apresenta na sua imediatez, se contempla na forma do ser, na forma que convém à certeza sensível. Ao se elevar de sua imediatez até o Si em geral, se determina em uma multiplicidade de seres vivos, contemplados nas formas das plantas e dos animais. Por esta razão, o termo “natural” se refere à natureza propriamente dita e convém aos povos do Oriente. Natureza, porque o espírito diviniza os objetos naturais em uma seqüência na qual o espírito se constrói pelas plantas e animais, que são as primeiras religiões da Índia e, constrói pirâmides e obeliscos na religião do Egito. Isto significa que a religião da natureza corresponde à consciência, tomando por base o conjunto do caminho realizado pela consciência na *Fenomenologia*, assim como a religião da arte corresponde à consciência de si

⁶ Ver: GONÇALVES, 2005. Neste artigo, Gonçalves não só delinea este momento como apresenta a relação do trabalho vista sob os olhos de Karl Marx. Ver também DUARTE, 2006. Neste artigo, Duarte nos apresenta uma analogia da problemática do “Fim da Arte” sob o viés de Karl Marx, não em relação à *Fenomenologia*, mas aos *Cursos de Estética*.

⁷ Esta analogia é mencionada, no entanto sem grandes explicações por: NUNES, 1993, p.9-33; GOMBRICH, 1988, p.57-72, BOURGEOIS, 2004, p.209-220 e BORNHEIM, 1998, p. 13-27. No artigo de GONÇALVES, 2005, esta analogia é bem fundamentada.

⁸ É importante ressaltar que esta analogia não é feita por Hegel nós a estamos traçando aqui somente no sentido de compreendermos o caminho feito por nosso autor para a efetivação dos *Cursos de Estética*.

e a religião revelada à razão⁹. Mas o ponto que mais interessa para uma correspondência ao simbólico nos *Cursos de Estética* é a subdivisão no momento “religião natural” que se refere ao artesão e explica como o espírito se constrói na religião natural:

Portanto, a morada circundante, a efetividade externa, que só agora foi elevada à forma abstrata do entendimento, o artesão a elabora em uma forma que-tem-mais-alma. Para isso, serve-se da vida vegetal, que não é mais sagrada, como (o era) para o débil panteísmo anterior; mas que é tomada pelo artesão, que se apreende como a essência para si essente, - como algo utilizável; e é reduzida ao aspecto exterior e à decoração. Mas não se utiliza inalterada, senão que o artesão da forma consciente de si elimina, ao mesmo tempo, a efemeridade que a existência imediata dessa vida tem nela, e aproxima suas formas orgânicas das formas mais rigorosas e mais universais do pensamento. Ao ser deixada em liberdade, a forma orgânica continua propagando-se na particularidade – mas ao ser por um lado subjugada à forma do pensamento, eleva, por outro lado, a curvas animadas essas figuras retilíneas e planas: uma combinação que se torna a raiz da livre arquitetura¹⁰.

O Espírito do artesão ainda não é o do artista, porque não reconhece ainda o pensamento de si mesmo, “*é um trabalhar instintivo, como as abelhas fabricam seus favos*¹¹”. O artesão elabora nas formas abstratas da natureza o material que é trabalhado perante um rigor formal que não contém significação espiritual. Esta abstração é traduzida nas pirâmides, nos obeliscos e nos símbolos. Na dialética da representação do espírito – do si (natureza), do em si (templos) e do seu para si (estátuas), a arquitetura progride de formas mais abstratas para formas mais vivas. Isto acontece porque a figura do divino, representada na forma da natureza, vai se superando até seu reconhecimento em uma obra, de formas abstratas para formas mais vivas, mas ainda de forma imediata, pois nesta religião as formas finitas ainda são seus deuses.

Assim como na *Fenomenologia* nos é dada uma dialética rumo ao absoluto nessa representação da religião natural, nos *Cursos de Estética* a representação da Idéia na forma de arte simbólica significa que “*a Idéia ainda não encontrou a forma em si mesma e permanece*

⁹ Para esta correspondência ver: Hyppolite, 1999, pg.572.

¹⁰ HEGEL, 1999. p. 155

¹¹ HEGEL, 1999. p. 154

*assim apenas numa luta e aspiração por ela*¹². Nesse caso a Idéia é abstrata, demonstrando uma inadequação entre forma e conteúdo, pois a idéia tem sua forma fora de si, na matéria natural e sensível, se elevando à indeterminação. A Idéia, então, é representada como o que não pode ser figurado e nessa inadequação, a relação da Idéia e da objetividade torna-se negativa, pois se torna insatisfeita com a exterioridade. É em função dessa classificação que Hegel designa a arte simbólica como pré-arte nos *Cursos de Estética*. Assim como na religião natural, o que nos é apresentado é o “sublime”, ou a grandiosa execução de uma arte da natureza, - e de acordo com Hegel na *Filosofia da História* - de uma época sem cunho social propriamente dito. Na arte simbólica, Hegel autoriza a designação pré-arte, no sentido de uma arte que é produzida pelo Homem, mas não para o Homem, e sim para a natureza ou para deuses reconhecidos na natureza. Tratar este momento como pré-arte, na sua significação social do trabalho e em sua significação cultural talvez tenha sido um empreendimento infeliz de nosso autor, porque essa noção de arte ou pré-arte no seu significado antropológico pode justificar ou não essa designação, mas o fato é que no mundo atual, nós oferecemos a essas formas o atributo de arte. Mas não há espaço para este tipo de discussão nesse momento, uma vez que, considerando a completude do sistema de Hegel, no que diz respeito ao belo nos *Cursos de Estética*, a relação é justificada.

Sobre a Religião da arte, esse momento corresponde ao espírito grego, que é o saber de si do espírito ético, é a consciência de si do espírito como humanidade finita.

Este espírito real já não é o espírito do despotismo oriental ou dos povoados insociáveis, ainda extraviados na vida da natureza, mas é o espírito substancial de uma cidade humana que superou a selvageria da natureza e que ainda não alcançou a abstração e a dor da subjetividade¹³.

Hegel atribui à cidade grega, a noção de povo livre na sua bela individualidade, e admite que tanto quanto surge o apogeu da beleza, surge adiante o seu declínio e esse é o

¹² HEGEL, 2001, vol I, p. 91

¹³ HYPPOLITE, 1999, p.576

saber de si do espírito. A beleza na arte dessa cultura apenas aparece no seu exterior, não no conceito, por esta razão, há o desdobramento em religião revelada.

Ainda nosso autor elabora uma subdivisão da religião da arte em três momentos:

1. a obra de arte abstrata, na qual o espírito ético aparece sob a forma de figuras divinas exteriorizada nas artes plásticas; interiorizada no hino, que permite ao homem falar à divindade e sob a forma de ação no culto, que permite a interação entre o homem e seus deuses.
2. a obra de arte viva, em que o homem torna-se a figura do divino nas festas e nos jogos, onde a beleza do corpo é determinada pelo movimento do atleta, mas a carência da linguagem determina a arte espiritual.
3. a obra de arte espiritual, que significa o espírito na linguagem do epos, da tragédia e da comédia. “(...) os deuses olímpicos no epos, a unidade viva do humano e do divino na tragédia e, por fim, a resolução da substancialidade divina na feliz certeza de si da comédia antiga¹⁴.”

Nesta dialética o caminho percorrido é o da obra objetiva à revelação da subjetividade. Nesse momento a figura do deus grego é que determina o momento da arte na religião e, o epos, a tragédia e a comédia determinam a vida e a cultura ética desse povo e ainda “se indagamos por conseguinte qual é o espírito efetivo que na religião da arte tem a consciência de sua essência absoluta, resulta que é o espírito ético ou o espírito verdadeiro¹⁵”. O que é ressaltado na religião da arte é a unidade do divino e do humano, desde a representação no mármore até a linguagem da tragédia e da comédia.

Além do que não devemos nos desvencilhar do caráter explícito da linguagem na arte, exposto nas páginas da *Fenomenologia*. Primeiro na linguagem do mito, depois na linguagem do corpo e finalmente na linguagem das diversas formas de poesia já evidenciadas nesse

¹⁴ HYPOLITE, 1999, p.581

¹⁵ HEGEL, 1999, p.157

primeiro momento que estamos tratando. Toda esta elucidação só se torna possível tendo em vista o Conceito.

Assim, o caminho da entrada do conceito na arte, no âmbito da *Fenomenologia* é o percurso que vai nitidamente da arte, através da religião, até a filosofia. Sendo que, na antiguidade, esse percurso pertence a um solo comum, ainda não claramente explorado no discurso filosófico da *Fenomenologia*, mas certamente pensado por Hegel desde o início de suas reflexões filosóficas: a mitologia, ou melhor, a poesia mítica. Ao contrário de considerar a evolução da poesia como um caminho que vai do mito ao teatro, na *Fenomenologia* Hegel descreve o caminho da concretização ou da desalienação, do conceito na obra de arte, como partindo da estrutura muda, passando pelo oráculo, cuja linguagem é obscura, chegando nos cantos ritualísticos, nos quais a palavra se reveste com a bela forma da linguagem combinada com a ação presente das poesias trágica e cômica. A forma inicial inconsciente do oráculo está na sua elevação para a harmoniosa linguagem dos cantos presentes nos cultos religiosos. Uma linguagem já totalmente harmonizada e espiritualizada pela música, que por outro lado contrasta radicalmente com a materialidade da pedra presente na arte plástica, pois o som é a matéria sutil e evanescente. Mas esta materialidade da música presente nos cultos religiosos vai sendo de certo modo fortalecida e suspensa por formas ao mesmo tempo mais espirituais e mais concretas. O teatro grego é já descrito na *Fenomenologia* como a conciliação entre o conceito e a obra, na medida em que o artista passa literalmente a encarnar a obra, enquanto ator¹⁶.

Nos *Cursos de Estética* a relação se dá para a forma de arte clássica, esta é a “(...) livre e adequada conformação da Idéia na forma que pertence de modo peculiar à própria Idéia segundo seu conceito, com a qual, assim, ela pode entrar numa sintonia livre e completa”¹⁷. A arte clássica é, então, aquela em que há uma perfeita adequação entre forma e conteúdo, tendo como pilar a Idéia concreta, ou seja, a espiritualidade concreta, sendo o Espírito adequado à livre espiritualidade individual. A arte se direciona para uma antropomorfização, na qual o espírito aparece de forma satisfatória como sensível. Em outras palavras, o corpo humano é dado como existência e forma natural do espírito. Em função disto, a escultura torna-se o melhor exemplo da arte clássica e neste momento tanto quanto ao que se refere à *Fenomenologia*, são as representações da cultura grega que marcam este período. Ainda, a religião da arte é de fato a mais exata correspondência ao termo arte na *Fenomenologia*.

¹⁶ GONÇALVES, A dialética entre Arte e Conceito na Fenomenologia do Espírito de Hegel, In: Revista semestral da Sociedade Hegel Brasileira – SHB, 2005. p.8.

¹⁷ HEGEL, 2001, vol.I. p.92.

Talvez neste momento a analogia entre religião da arte e o tratamento dado à arte nos *Cursos de Estética*, seja o destino da religião revelada, que mais tarde, será o da religião cristã, como na *Estética* se dá a passagem do clássico para o romântico.

Na Religião revelada, o que é revelado é a essência divina:

A essência divina é revelada nessa religião. O seu ser revelado consiste manifestamente em que se sabe o que ela é. Mas ela é conhecida justamente enquanto é conhecida como espírito, - como essência que é essencialmente consciência de si. Para a consciência há então algo oculto em seu objeto, se esse objeto é um Outro ou um estranho para ela, e se não sabe esse objeto como a si mesma. Esse ser-oculto cessa quando o objeto da consciência é a essência absoluta como espírito, porque assim o objeto está em sua relação com a consciência como (um) Si¹⁸.

Isto significa que a consciência é manifesta a si no objeto e o que se determina é o puro conceito, o seu ser-para-si; o ser imediato, ser-para-outro e este retornado a si mesmo é o que é verdadeiramente revelado.

O que a religião revelada marca é a passagem de uma religião da arte que humaniza a essência divina e cede lugar ao nascimento do espírito consciente de si mesmo como espírito. Da mesma forma é manifesta a arte romântica nos *Cursos de Estética* (obviamente em sua representação sensível, relação esta que não nos é oferecida na *Fenomenologia*). O que é revelado neste momento é a figura de Deus na pintura (além da espiritualidade na música e poesia, que serão explicitados nos capítulos posteriores). No que tange ao Ideal, esse já foi realizado na arte clássica, portanto a forma de arte romântica é nesse sentido uma forma de arte que já ultrapassou a si mesma. O que configura essa fase é o princípio da subjetividade, que é o que caracteriza a arte cristã.

Nos três momentos a arte apenas se mostra no desenvolvimento da religião e por isto a religião é necessária como pano de fundo. Assim como na *Fenomenologia*, a religião tem seu destino na religião cristã, e terá o seu depois pela mediação do conceito de revelação na

¹⁸ HEGEL, 1999, p188.

Filosofia; a arte, enquanto identidade nos *Cursos de Estética*, após sua passagem pelo mundo cristão, será supressumida pelo conceito e se confundirá com ciência da arte.

Toda esta exposição elucida o início de uma possível história do conceito de arte na filosofia de Hegel. Obviamente, a partir da *Enciclopédia* o tema da arte é exposto de maneira objetiva. Mas devido à importância e complexidade da *Fenomenologia*, sentimos a necessidade de reconhecer o papel da arte neste momento, que entendemos em relação à mesma como a primeira fase do que chamamos aqui de sistema hegeliano. A arte, nessa ocasião, nada mais é que um momento da religião, que, em seu conteúdo histórico, adiciona a estrutura necessária para o lugar da arte na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* e já delinea o que será apresentado nos *Cursos de Estética*. Por esse viés, recorreremos à necessidade de uma analogia entre o que é designado por arte na *Fenomenologia* e na *Estética*. Se na última, a configuração da arte já está resolvida, fundamenta o que pode ser compreendido em relação à primeira obra. Mas, esse pode ser um dos caminhos para se vislumbrar o termo arte enquanto conceito, na ambigüidade do termo conceito na filosofia de Hegel. Porém, o que aqui foi apresentado é que, para que possamos pensar no termo arte, essa possibilidade não deve restringir-se apenas à essência dos conceitos de Idéia e ideal. Se observarmos a filosofia hegeliana considerando o todo de sua obra, podemos considerar as várias possibilidades de sistema naquilo que muitos designam como um único sistema, e, se há a possibilidade de uma origem da idéia de arte, ou da história do conceito de arte em Hegel, talvez ela possa ser demonstrada na forma em que foi apresentada.

Para a *Fenomenologia*, nos basta esse reconhecimento simplificado do significado da arte, uma vez que com estas considerações conseguimos determinar o lugar da arte nessa fase de formação do sistema hegeliano, que, na verdade, nada mais é que um momento da religião. Mas ainda de conteúdo histórico, adiciona a estrutura necessária para o lugar da arte na

Enciclopédia das Ciências Filosóficas e, já delinea o que será apresentado nos *Cursos de Estética*.

1.2 – A ARTE NA ENCICLOPÉDIA DAS CIÊNCIAS FILOSÓFICAS.

Nesse momento do sistema hegeliano a arte já possui o caráter que almejamos, ela é considerada sob um ponto de vista estético. A *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*¹⁹ é como sugere o nome que lhe é dado, uma verdadeira compilação das ciências inteiramente sob um olhar filosófico, ou seja, é a maneira de Hegel expor a ciência, em sua exposição da Idéia. Neste tratamento que se estende da Ciência da Lógica, passando pela Filosofia da natureza, até a Filosofia do Espírito, Hegel nos apresenta o delineamento de todo seu percurso filosófico. Obviamente o sistema de Hegel não se encontra todo condensado nessa *Enciclopédia*, mas não há como deixarmos de observar que toda a sua obra da maturidade é citada neste momento, se considerarmos, por exemplo, a Filosofia da História, a Filosofia do Direito e os Cursos de Estética²⁰.

Nesta dialética que expõe cada momento particular e ao mesmo tempo universal, considerado no seu todo, como a realização concreta da Idéia, primeiro se representa a ciência da Idéia em-e-para-si, no percurso da Lógica, depois como ciência da Idéia em seu ser-outro, na Filosofia da Natureza, para um novo desmembramento que apresenta a ciência da Idéia que de seu-outro retorna a si na Filosofia do Espírito. Este momento nos oferece a manifestação da Idéia enquanto Espírito.

O espírito não é algo em repouso; antes, é o absolutamente irrequieto, a pura atividade, o negar ou a idealidade de todas as fixas determinações-do-

¹⁹ A leitura feita da *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* foi realizada a partir de tradução do compêndio de 1830. (MENESES, 1995.)

²⁰ Segundo Bernard Bourgeois, na apresentação da tradução francesa da Enciclopédia de 1979, a Enciclopédia não pode ser vista como a verdade do hegelianismo, nem mesmo como contendo a verdade filosófica absoluta. Bourgeois tem razão sobre esta colocação, mas não há como deixar de considerar o caráter abrangente da filosofia hegeliana nesta obra, que parece nos dar a impressão de apresentação ou resumo de outros textos de Hegel.

entendimento. Não é abstratamente simples, mas em sua simplicidade, ao mesmo tempo, é um diferenciar-se de si-mesmo. Não é uma essência [já] pronta, antes de seu manifestar-se, ocultando-se por trás dos fenômenos; mas na verdade, só é efetivo por meio das formas determinadas de sua necessária manifestação de si²¹.

Desta forma Hegel nos apresenta a natureza do Espírito, que deve ser concebida como um necessário desenvolvimento da Idéia, ou como a Idéia que efetiva a si mesma em sua determinidade. O desenvolvimento do Espírito se dá da seguinte forma:

1º-) O espírito é na forma da relação a si mesmo: no interior dele lhe advém a totalidade ideal da idéia. Isto é: o que o seu conceito é, vem-a-ser para ele; para ele, o seu ser é isto: ser junto de si, quer dizer, ser livre. (É o) espírito subjetivo.

2º-) (O espírito é) na forma da realidade como (na forma) de um mundo a produzir e produzido por ele, no qual a liberdade é como necessidade presente. (É o) espírito objetivo.

3º-) (O espírito é) na unidade – essente em si e para si e produzindo-se eternamente – da objetividade do espírito e de sua idealidade, ou de seu conceito: o espírito em sua verdade absoluta. (É) o espírito absoluto²².

Em suma, esses graus de desenvolvimento do espírito significam que o espírito enquanto na relação a si mesmo é somente espírito subjetivo, ou espírito da natureza, que engloba a vida psicológica individual, desde a alma natural até o pensamento. Para compreender-se a si mesmo, eleva-se ao ser-para-si como espírito objetivo, que é pessoa no espírito comum de um grupo social e tem como propriedade a realidade de sua liberdade. O que se tem é ao mesmo tempo um espírito subjetivo que se sabe livre e uma realidade exterior a essa liberdade: chega então o espírito ao ser-para-si, à sua objetividade. A plena efetivação dessa liberdade é atingida no Estado, em que o espírito desenvolve sua liberdade no mundo ético. Porém, esse grau deve ser ultrapassado e o que é posto pelo espírito deve ser um essente imediato que ocorre no espírito Absoluto, ou seja, diante da arte, da religião e da filosofia. Para nossos fins, tomaremos este caminho apenas como aspecto geral, uma vez que o que nos

²¹ HEGEL, 1995, §378, p.10.

²² Hegel, 1995, §385, p.29.

interessa aqui é o momento da arte no espírito Absoluto. Este caminho apenas elucida a autonomia da arte enquanto momento do espírito Absoluto, o que já é também uma indicação do papel privilegiado da arte em relação aos momentos anteriores ao espírito, como espírito subjetivo e objetivo²³.

Mesmo se eventualmente não estamos autorizados a considerar uma hierarquia nessa explanação hegeliana, consideramos realmente uma tarefa difícil abandonar este ponto de vista. Se considerarmos que a essência, ou substância do espírito, é a liberdade, *a absoluta negatividade do conceito enquanto identidade consigo*, e que nessa relação o espírito subjetivo que tem por objeto a Antropologia, como espírito da natureza (ou alma); a Fenomenologia, como consciência e a Psicologia, que considera o sujeito, o que se tem então é uma relação de não liberdade ou de um espírito que é livre somente em si. Nessa relação do suprasumir, no que diz respeito ao espírito objetivo, tem-se um espírito que se sabe como livre, e, as manifestações dessa vontade livre primeiro se apresentam como pessoa ou vontade singular no elemento do Direito; como vontade particular, na moralidade e como vontade substancial na eticidade.

A afirmação e verdade da liberdade do espírito se manifestam no espírito Absoluto. “A mais elevada definição do absoluto é que o absoluto não é simplesmente em geral o espírito, mas [sim] o espírito completamente manifesto a si mesmo, o espírito consciente-de-si (...)”²⁴. Tem-se aqui claramente uma relação dialética e que ao mesmo tempo não deixa de ser hierárquica no que diz respeito à liberdade do espírito em suas manifestações em relação a cada ciência em seu modo particular. A esfera do sujeito singular é suprasumida e adquire liberdade em relação ao seu-outro, em outras manifestações que vão desde a propriedade até a eticidade na família, na sociedade civil e no Estado, manifestações estas que permeiam a vida do sujeito singular. A unidade da subjetividade e da objetividade acontece no Espírito

²³ Esta observação sobre este momento privilegiado da arte encontra-se em: DUARTE, 1993, p.136.

²⁴ HEGEL, 1995, §384, p.28.

Absoluto, onde se apresenta o processo de automediação da Idéia, que se determina como exterioridade sensível, por meio da intuição na arte; como interioridade, por meio da representação na religião e como conceito, apreendido pelo pensamento especulativo na filosofia. Ainda em uma hierarquia circular que tende a revelar seu caráter de infinidade²⁵ em relação às formas finitas da arte e da religião²⁶.

A figura da arte é apresentada na *Enciclopédia* como um dos saberes do espírito Absoluto, no qual esse objeto já é considerado como um momento da beleza. São apresentadas designações que antecipam o tratamento que Hegel dará à arte nos *Cursos de Estética*, por exemplo, os conceitos de Belo e ideal, o princípio de rejeição da bela arte como imitação da natureza, e ainda, sob o ponto de vista histórico, são apresentadas as formas de arte em seu tratamento histórico (simbólico, clássico e romântico)²⁷. Não antecipando o que será apresentado em relação aos *Cursos de Estética*, é sob um ponto de vista lógico, que o filósofo alemão nos apresenta a arte como uma forma de saber, conseqüentemente como uma das figuras de apreensão da verdade.

A figura desse saber enquanto imediata (o momento da finitude da arte) por um lado é um dissociar-se, em uma obra do ser-aí exterior comum, no sujeito que a produz e no sujeito que a contempla e venera; por outro lado, é a intuição e representação concretas do espírito em si absoluto como ideal – da figura concreta nascida do espírito subjetivo, na qual a imediatez natural, que é apenas um signo da idéia, se transfigura em expressão desta, pelo espírito ficcional, de modo que a figura nela não se mostre, aliás, nada de outro; (é) a figura da beleza²⁸.

²⁵ Quando mencionamos o caráter de infinidade isto diz respeito ao Espírito Absoluto que é infinito porque constitui um objeto para o próprio espírito.

²⁶ Segundo Nicolai Hartmann em *A Filosofia do Idealismo Alemão*, em primeiro lugar, a filosofia deve tratar do espírito subjetivo, que é o objeto da Antropologia e da Psicologia. Entre elas Hegel situou a Fenomenologia. Em segundo lugar, o espírito objetivo, que é a esfera espiritual no qual o nascimento, a educação e a época histórica nos submerge, e na qual crescemos. É aquele algo universal que conhecemos na forma dos poderes supra-individuais da cultura que, não obstante, são reais, tais como os costumes, a língua, os modos de pensar, os preconceitos, os valores dominantes. Em terceiro lugar apresenta-se o espírito absoluto, que é a síntese do espírito subjetivo e do objetivo. No homem o espírito subjetivo eleva-se pelo conteúdo ao espírito objetivo. Só nesta forma existe no mundo o espírito absoluto: na arte, na religião e na filosofia. Estes graus constituem a consciência humana. Constituem, segundo a Idéia, a elevação da consciência do homem até a sua adequação com a objetividade, com a consciência do absoluto. O absoluto não tem a consciência fora de nós ou frente a nós, mas em nós próprios (HARTMANN, 1976, p.579-587).

²⁷ Ver parágrafos 558 a 563 da *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*.

²⁸ Hegel, 1995, p341, § 556.

A arte se define enquanto Idéia²⁹, que é a própria unidade do conceito e da objetividade, mas enquanto representação sensível da verdade deve, portanto, ser determinada em processo histórico. Representando a idéia em sua relação imediata, a arte concilia o finito no infinito constituindo o ideal³⁰. No entanto, além do caráter de imediatidade, a arte também possui o de limitação, ou seja, esse saber não é o modo mais privilegiado de elevação da verdade e é em consequência disto que este saber é suprasumido por outro: pela religião.

A bela arte (como sua religião peculiar) tem seu futuro na religião verdadeira. O conteúdo limitado da idéia passa, em si e para si, para a universalidade idêntica à forma infinita; a intuição, o saber imediato ligado ao sensível, passa para o saber que se mediatiza a si mesmo, para um ser-aí que é o saber, ele mesmo, no revelar, de modo que o conteúdo da idéia tem por princípio a determinação da inteligência livre, é enquanto espírito absoluto, é para o espírito³¹.

Arte e religião são os saberes que antecedem a Filosofia. A arte, saber exterior e sensível é suprasumida pela religião, saber representativo e interior. A união das duas formas, da objetividade da arte e da subjetividade da religião, é o pensamento consciente de si mesmo, a Filosofia. O que distingue arte, religião e filosofia é a forma com que estes saberes se apresentam ao absoluto e não o conteúdo dos mesmos³².

A importância desse texto é um novo tratamento dado por Hegel à arte, diferente daquele da *Fenomenologia*, no qual a arte é considerada apenas através do momento religioso. Isto ocorre porque na *Enciclopédia*, arte e religião são saberes distintos. Aqui, o significado de arte tem um papel mais relevante que aquele da *Fenomenologia*, o que aproxima as considerações sobre a arte, nesse texto, das realizadas nos *Cursos de Estética*.

Os principais conceitos oferecidos nos *Cursos de Estética* já são apresentados na *Enciclopédia*, principalmente se consideramos a situação da arte como um saber exterior e

²⁹ No §213, Hegel define a Idéia: “A idéia é o verdadeiro em si e para si, a unidade absoluta do conceito e da objetividade. Seu conteúdo ideal não é outro que o conceito em suas determinações, seu conteúdo real é somente a exposição do conceito, que ele se dá na forma de um ser aí exterior; e estando essa figura excluída na idealidade do conceito, na sua potência, assim se conserva na idéia”. (P. 348).

³⁰ O ideal só se realiza na relação forma e conteúdo.

³¹ Hegel, 1995, §563, p345.

³² Sobre a relação forma-conteúdo, ver os *Cursos de Estética*.

sensível. Isto significa que a arte se representa em suas mais diversas configurações que vão desde as artes plásticas até às manifestações de sensibilidade e da linguagem na música e na poesia. A representação da figura da beleza é vislumbrada no § 556 da Enciclopédia, como imediata em relação ao artista e ao fruidor de arte, ou seja, no sujeito que a produz e diante do sujeito que a contempla.

O fato curioso na redação hegeliana é o predomínio do momento religioso para o que designamos aqui como representação. A arte se apresenta no curso de sua história a partir da representação dos deuses ou do Deus para cada época. Hegel alude ao fato de que o *sujeito é o formal da atividade, e a obra de arte é a expressão do Deus*³³. Mas esta relação só é possível na unilateralidade da imediatez do ideal, se o que é produzido for feito pelo Homem e para o Homem. *Com isso se rejeita o princípio da imitação da natureza na arte.*

A arte, para as intuições a serem produzidas por ela, necessita não só de um material exterior dado, a que também pertencem as imagens e representações subjetivas, mas, para a expressão do conteúdo espiritual, [precisa] também das formas dadas pela natureza quanto à sua significação que a arte deve pressentir e possuir. Entre as configurações, a humana é a mais alta e a verdadeira, porque somente nela o espírito pode ter sua corporeidade, e assim sua expressão contemplável³⁴.

Neste breve momento Hegel indica sua posição – que é mais bem tratada na *Estética* – sobre a superioridade da arte em relação à natureza. Mas mesmo com essa breve exposição, podemos deduzir a importância da figura humana na arte e, mais importante, que o artista e o fruidor de arte são as representações antecipadas das projeções culturais do Homem na arte. A bela arte é para Hegel o limitado *espírito de um povo* que se decompõe em um politeísmo e por isso, a menção à religião dada acima. Essas representações religiosas, que nada mais são que parte da cultura dos povos, são representadas por Hegel nas formas de arte por ele chamadas de simbólica, clássica e romântica. A arte simbólica, designada como a arte da sublimidade, em que a configuração adequada da idéia ainda não é encontrada, se delinea

³³ §560, p.343.

³⁴ §558, p.342.

como se fosse uma luta entre a figura e o pensamento; a arte clássica tem o atributo de perfeição da beleza e, conseqüentemente, de uma perfeita adequação entre forma e conteúdo. A forma de arte romântica tem caráter de imperfeição como a simbólica, no que tange à relação entre a idéia e o conteúdo. No entanto, no seu aspecto de forma infinita aquela não possui, como na simbólica, a forma da subjetividade, mas sim a forma da intimidade representada pelo Deus cristão. Forma essa que, ao invés de representar a beleza do Deus, representa o Deus a si mesmo por meio da beleza³⁵.

Essas formas de arte também serão detalhadas nos *Cursos de Estética*, mas, nesse momento, elas são oferecidas como uma reconciliação entre o universo da representação, que se oferece através da perfeição da beleza na sua forma e pelo conteúdo de cada obra de arte, preenchido pela liberdade ou pela inspiração do artista designando a cultura de seu povo. O conteúdo da arte se confunde com a história das religiões que, por sua vez, também se confunde com a história do mundo.

A propósito da conexão estreita da arte com a religião, há que fazer a observação mais precisa de que a bela arte só pode pertencer àquelas religiões cujo princípio é a espiritualidade concreta tornada livre em si mesma, mas que não é ainda a espiritualidade absoluta.³⁶

A partir desta observação, Hegel mostra a necessidade de a arte ser suprasumida pela religião e, conseqüentemente, pela filosofia. Se anteriormente apontamos o privilégio de a arte fazer parte do Espírito Absoluto e, por deixar para trás as figuras do espírito subjetivo e do espírito objetivo na totalidade do espírito da Natureza, agora a arte, mostrando-se como dependente de um substrato sensível cede lugar aos saberes da religião e da filosofia.

Se tomarmos como referência a primeira forma de arte, ou seja, a forma de arte simbólica, verificamos que ela traz na representação de sua essência um conteúdo espiritual que é falho, pois as representações dos distintos deuses nesta forma de arte aparecem pela

³⁵ Para esta correspondência ver §562, p.344.

³⁶ §562, p.344.

concreção da forma, diversas vezes representadas como objetos naturais e, em função disto se confirma a designação de pré-arte, conceituada por Hegel nos *Cursos de Estética*. Devemos aqui lembrar que na *Fenomenologia do Espírito* a importância de se considerar a arte natural como pré-arte remete ao princípio de seu aspecto natural, e ainda, no seu desenvolvimento, em função disto, surge a figura do artesão que não é artista. A segunda forma de arte, que é a bela arte³⁷, ou a arte clássica, tem por condição a consciência-de-si do espírito livre na sua eticidade e liberdade, e a arte romântica, excede espiritualidade, pois “[...] está com o próprio espírito e sensação como em casa, satisfeito e liberado: a intuição e a consciência do espírito livre está proporcionada e conseguida.³⁸” A arte é apenas um grau de libertação do espírito. O espírito puro só pode ser encontrado na religião revelada, na qual o conteúdo da idéia toma sua forma infinita e o saber imediato se mediatiza no revelar. E o pensamento livre apenas é conseguido na união da arte e da religião, ou seja, na filosofia. “Por isso esse saber é conceito, conhecido pelo pensamento, da arte e da religião, em que o diverso no conteúdo é conhecido como necessário, e esse necessário como livre.³⁹”

Apresentado todo esse delineamento da *Enciclopédia*, mesmo que de forma resumida, parece-nos pertinente a passagem aos *Cursos de Estética*. O conceito de arte nessa última, já foi delineado na primeira. A diferença de que o percurso histórico descrito nos *Cursos de Estética* é infinitamente mais rico, mesmo porque na *Enciclopédia*, Hegel não tem como proposta esse objetivo.

1.3 – A ARTE NOS CURSOS DE ESTÉTICA.

É nos *Cursos de Estética* que Hegel irá anunciar a mais elaborada consideração sobre a arte existente em todo o seu sistema. A *Estética* de Hegel é uma ampla e erudita exposição

³⁷ Nesta primeira consideração vamos expor somente a arte clássica como bela arte. Mais adiante vamos considerar se este termo pode ser adequado à arte romântica.

³⁸ §562, p.345.

³⁹ §572, p.351.

das belas artes, na qual a arte tem como tarefa realizar a Idéia em sua representação sensível. É também uma das mais ricas contribuições sobre teoria da arte na História da Filosofia e, conseqüentemente, contribui também sobre as considerações do tratamento científico da arte⁴⁰. Estas lições são as demonstrações de uma aguda consciência da mutação da arte, em seu plano histórico, por parte de nosso autor. Ainda, nos permite uma viagem pela História da arte, a começar pela representação sensível dos povos do Oriente, designada como pré-arte até a bela arte do mundo ocidental. Estas determinações são oferecidas por Hegel pelo fato de as intuições artística e religiosa, tanto quanto a investigação científica terem início com a admiração, que marca o surgimento da forma de arte simbólica, mas este ponto será justificado com mais detalhes posteriormente, no tratamento das modalidades das artes classificadas por Hegel.

Uma obra com essa característica histórica é um privilégio na História da Filosofia, pois poucos foram os filósofos que se dedicaram com tanto vigor e rigor à História da Arte e às suas devidas implicações em nossa cultura e, conseqüentemente, na elaboração de um sistema das artes enquanto ciência. Entretanto, devemos observar que esse caráter só se faz possível na filosofia hegeliana dentro de seu pensamento e na sistematização de Ciência elaborada por ele. E é com esse rigor que aqui será considerado o termo arte e, por sua vez, devemos considerar a importância desse momento de maturidade no sistema hegeliano, que depende da articulação dialética de suas primeiras partes, tanto para a *Fenomenologia do Espírito*, quanto para a *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*. Isso significa que na *Estética* são preservados elementos que já foram apresentados nas obras citadas. A ordem dos três saberes do Espírito Absoluto (arte, religião e filosofia), é de uma maneira ou outra indicada na *Fenomenologia*, ainda que a arte seja considerada um fenômeno da religião. Na *Enciclopédia*,

⁴⁰ Para a realização dos *Cursos de Estética*, Hegel se apóia na leitura de Winckelmann, no que tange a História da Arte e para o tratamento científico da arte recorre a nomes como: Henry Home, Charles Batteux, Karl Wilhem Ramler, Johann Henrich Meyer, Aloys Hirt e Anton Raphael Mengs. Ver: HEGEL, 2001, vol.I. p. 38-45.

Hegel nos apresenta esta ordem já consolidada, que pode ou não ser uma ordem hierárquica⁴¹. Se atentarmos para a descrição dada por Hegel na *Enciclopédia*⁴², verificamos que a arte tem por base uma visão religiosa do mundo. Esta situação se mantém nos *Cursos de Estética*, mas acreditamos que com ênfase na cultura. É certo o papel privilegiado da religião no pensamento de Hegel, mas na *Estética*, mesmo tendo a religião conteúdo relevante nas modalidades de sucessão artística, devemos considerar que a religião é oferecida como conteúdo de vida de cada povo. O melhor exemplo disto são as descrições oferecidas por Hegel da pintura, no final da fase romântica, que retratam guerras ou revoluções. Isto nos parece indicar um possível deslocamento da instância divina, como parte da cultura dos povos, para outras instâncias, o que nos possibilita as seguintes questões: o que é o sagrado para cada época? Ou, o sagrado apenas se manifesta na arte na figura de um deus?

1.3.1 - A INSTÂNCIA LÓGICA.

No que diz respeito à caracterização lógico-sistemática, nesse texto, as três esferas do Espírito Absoluto são pensadas como auto-mediação da Idéia Absoluta. O conteúdo dos três saberes é o mesmo, i.é., o conteúdo religioso, “pois também a filosofia não possui outro objeto a não ser Deus, sendo assim essencialmente teologia racional e por estar a serviço da

⁴¹ Se considerarmos a Forma oferecida por cada saber do Espírito Absoluto para se chegar ao conceito, podemos pensar em hierarquia, mas considerando que a arte e a religião também realizam a Idéia, então não é possível pensar em hierarquia.

⁴² Ainda considerando a instância lógica a correspondência nos é oferecida por Hegel da seguinte forma: “Este é o ponto pelo qual devemos começar a filosofia da arte. Pois o belo artístico não é nem a Idéia lógica, o pensamento absoluto tal como se desenvolve no puro elemento do pensamento, nem, ao contrário, a Idéia natural, mas pertence ao âmbito do espiritual sem, porém, permanecer preso a conhecimentos do espírito finito. O reino da bela arte é o reino do espírito absoluto. O fato de as coisas serem assim podemos aqui apenas indicar; a demonstração científica compete às disciplinas filosóficas precedentes; à lógica, cujo conteúdo é a Idéia absoluta enquanto tal, à filosofia natural bem como à filosofia das esferas finitas do espírito. Pois nestas ciências deve ser mostrado como a Idéia lógica segundo seu próprio conceito deve converter-se tanto em existência da natureza quanto libertar-se desta exterioridade para o espírito e, em contrapartida, no seio dele, também libertar-se da finitude dele para o espírito em sua eternidade e verdade”. (HEGEL, 2001, p.109.)

verdade, é culto divino continuado⁴³”, o que significa que a filosofia não está totalmente desprovida de conteúdo religioso. A diferença entre os três saberes diz respeito à Forma com que trazem à consciência o objeto Absoluto.

A primeira Forma enquanto exterioridade sensível, apreendida pela intuição e sensação, determina o momento da arte, pois apresenta para a consciência a verdade por meio de sua configuração sensível. Mas a arte possui um limite, o de ser extremamente sensível, não podendo mais representar o divino por meio de si mesma⁴⁴. A segunda Forma, enquanto interioridade, apreendida pela representação, como consciência que se representa, determina o momento da religião (que ainda não é a forma mais acabada da interioridade), a religião precisa da arte para aproximar a verdade religiosa da sensação, ou seja, há a transferência da objetividade da arte para a interioridade do sujeito na religião. E a terceira Forma determina o momento da filosofia, enquanto conceito, apreendida pelo pensamento, pois “o livre pensar deve ser reconhecido como esta Forma a mais pura do saber, na qual a ciência leva o mesmo conteúdo à consciência, e através disso se torna aquele culto espiritual que, por meio do pensamento sistemático, se apropria e apreende o que antes só é conteúdo da sensação ou representação subjetivas”⁴⁵. Isto significa que a união da objetividade da arte e da subjetividade da religião constitui o pensamento consciente de si mesmo. Ou seja, o privilégio da arte está em se manifestar sob a forma da sensibilidade. Isso quer dizer que a arte se desdobra em um movimento dialético, que, necessitando se libertar da pura exterioridade sensível cede lugar à religião revelada, que é mais concreta que a arte, ainda que esta última esteja afeita a elementos sensíveis. A religião revelada é mais concreta exatamente por ser menos sensível e nós só conseguimos compreender a dimensão desta formulação, se

⁴³ HEGEL, 2001, vol.I. p.115. Aqui ainda há que se mencionar o fato de Hegel anunciar o Deus cristão. Mesmo sendo um filósofo protestante, ele reconhece na religião católica a divindade como algo concreto. O exemplo é a Santíssima Trindade. Parece haver a mesma relação de Pai, Filho e Espírito Santo para as três figuras básicas da dialética.

⁴⁴ Hegel cita como exemplo a pintura, na fase que apresenta a passagem das representações religiosas da Igreja na pintura ao início da Reforma Protestante. “(...) a representação religiosa também foi chamada para fora do elemento sensível e reconduzida para a interioridade do ânimo e do pensamento”. 2001, p.117.

⁴⁵ Ibidem, p.118.

considerarmos que, em Hegel, o empírico não coincide de modo algum com o elemento chamado concreto. A partir destes dois elementos, a filosofia será a síntese perfeita da arte (universal abstrato) e da religião revelada (particular).

A obviedade do tema “*morte ou fim da Arte*” é primeiramente articulada nesse momento lógico-sistemático, dentro de um processo histórico-dialético que prevê uma certa evolução nas formas de manifestação do Espírito, com o fim do papel privilegiado da arte na revelação da verdade. O tema do “Fim da Arte” supõe em primeira instância o aspecto lógico do sistema hegeliano e é de fato um momento de fim, como todos os outros na filosofia circular de Hegel, na qual todas as atividades espirituais têm um fim, caracterizados por liberar a verdade de sua condição de infinidade. Fim no sentido de finalidade, pois na filosofia de Hegel, não é possível pensar em fim sem um novo começo, tal como é a proposta dialética do autor. Ou também, podemos pensar em limites, uma vez que o processo espiritual na filosofia de Hegel é circular e finito.

No entanto, ainda nos cabe a pergunta: qual a condição de vida ou morte da arte nesta instância em que o sistema do Absoluto se apresenta? Alguns leitores podem afirmar não ser possível falar em morte ou fim da arte nesse sentido. Em primeiro lugar, se considerado o termo supressão, o superar conservando, que por sua vez não implicaria o estado de morte à situação da arte. Em segundo lugar, se for considerado que arte, religião e filosofia, uma não menos que a outra, realizam a Idéia. Se colocadas estas considerações quase nos vemos obrigados a não problematizar o tema da morte ou do fim da arte. No entanto, nosso objetivo fundamental não é realizar o funeral do momento da arte, principalmente na *Estética*, já que na *Enciclopédia* estas questões nem se colocam, uma vez que Hegel afirma que o conceito é o modo mais adequado de realização da Idéia.

Para a confirmação do sentido de morte ou fim da arte na *Estética*, ninguém melhor que Hegel para nos orientar em algumas rápidas passagens da Introdução aos *Cursos de*

Estética. Na primeira delas, quase nos convencemos da igualdade da posição arte, religião e filosofia, quando Hegel anuncia:

a bela arte é, pois, apenas nesta sua liberdade verdadeira arte e leva termo a sua mais alta tarefa quando se situa na mesma esfera da religião e da filosofia e torna-se apenas um modo de trazer à consciência e exprimir o divino [das Göttliche], os interesses mais profundos da humanidade, as verdades mais abrangentes do espírito⁴⁶.

Aqui, arte, religião e filosofia só se aproximam pelo respectivo conteúdo oferecido em cada uma delas, apresentados sob a forma religiosa, e, no caso da arte, para muitos povos essa representação, ou no caso hegeliano, forma de saber, é a única forma de compreensão da sabedoria e da religião; ou seja, nessa condição a arte *expõe sensivelmente o que é superior*, a religião e a filosofia. Mas,

Ao atribuímos à arte esta alta posição, devemos, entretanto, lembrar que ela não é, seja quanto ao conteúdo seja quanto à Forma, o modo mais alto e absoluto de tornar conscientes os verdadeiros interesses do espírito. Pois justamente a sua Forma já a restringe a um determinado conteúdo. Somente um certo círculo e estágio da verdade pode ser exposto no elemento da obra de arte⁴⁷.

A arte não é o modo mais consciente para os interesses do Espírito, porque o momento em que Hegel escreve a *Estética* é designado por ele como o momento em que:

o espírito do mundo atual, ou melhor, o espírito de nossa religião e de nossa formação racional se mostra como tendo ultrapassado o estágio no qual a arte constitui o modo mais alto de o absoluto se tornar consciente. O caráter peculiar da produção artística e de suas obras já não satisfaz nossa mais alta necessidade. Ultrapassamos o estágio no qual se podia venerar e adorar obras de arte como divinas. A impressão que elas nos provocam é de natureza reflexiva e o que suscitam em nós necessita ainda de uma pedra de toque superior e de uma forma de comprovação diferente. O pensamento e a reflexão sobrepujaram a bela arte⁴⁸.

Diante de todas essas afirmações de Hegel, parece que não estamos mais em condições de questionar se nosso filósofo anunciou, mesmo que não o tenha feito de maneira direta, o

⁴⁶ Ibidem, p32.

⁴⁷ Ibidem, p.34.

⁴⁸ Ibidem

problema da situação da arte em seu próprio sistema, que indica o excesso de seu conteúdo sensível. E ainda, se estendermos essa situação até o plano histórico, nos é indicado um momento, como o mencionado na citação acima, em que a arte precisa ser ultrapassada pela religião e conseqüentemente pela filosofia, ou ao menos exigir de si própria conteúdo reflexivo, mas tal tarefa somente é possível se considerada como ciência da arte e, portanto por filosofia.

1.3.2 - A INSTÂNCIA HISTÓRICA.

Submersa nesta caracterização lógico-sistemática, deparamos com o conteúdo da *Estética*, em sua apresentação histórica da arte, que em toda sua evolução, tem um caráter sistemático, que obedece ao processo de determinação da Idéia e esta evolução é determinada pelo modo da relação entre a Idéia e a sua figuração exterior, entre o conteúdo e a forma. Será este conteúdo que determinará o modo de a arte alcançar sua realização exterior e sensível, e cada fase ou representação artística encontra a sua realização mais adequada numa determinada forma de arte. Este momento determina a primeira parte dos cursos; o desenvolvimento do ideal nas formas particulares do belo artístico determina a segunda parte e o sistema das artes particulares, a terceira e última parte.

Uma vez que nossa proposta, nesse momento, é expor o lugar da arte nos *Cursos de Estética*, a primeira e mais imediata menção a essa referência só faz sentido se considerada a partir da Introdução da *Estética*. Esse momento já delinea pontos importantes para nossas considerações e por si só já teria conteúdo para muitas investigações, além de oferecer conceitos que serão tratados no decorrer da obra. Porém, a nossa problemática é indicada principalmente no delineamento da Introdução.

A *Estética* tem por objeto o *amplo reino do Belo*, ou mais precisamente o belo artístico, que exclui o belo natural⁴⁹. O reino da bela arte pertence ao espírito como já foi observado na situação lógica do sistema. Mas, para compreendermos a exposição das artes feita por Hegel é necessária a elucidação do que é designado como Belo por nosso autor.

“*Denominamos o belo de Idéia do belo*”, nos diz Hegel. O que precisamos observar aqui é que no esquema dialético, a Idéia é o momento da singularidade, o elemento concreto, e também conceito, mas a Idéia é a realidade do conceito posto em unidade, é um tipo de representação em que o conceito não é exterior ao objeto, mas sim na qual o conceito já inclui em si o objeto concreto. É como se a Idéia fosse uma espécie de “pacote completo”, um pacote representacional no qual objeto e Idéia estão sempre juntos. Se há alguma diferença entre Idéia e conceito, ela está no fato de a Idéia ser mais concreta que o conceito.

Falando em Idéia, esse parece um conceito já dado por Platão, mas a diferença dele em relação a Hegel, é que segundo muitos comentadores, enquanto Platão⁵⁰ pensa a Idéia como residindo numa espécie de mundo separado, Hegel a entende como uma dialética, em conexão com a realidade efetiva, na qual sempre existe um movimento em relação à Idéia. Mas temos que aqui considerar que essa designação de Idéia é mais adequada à *Lógica*; em relação à *Estética*, quando Hegel fala em Idéia está pensando em Ideal, que se refere ao conteúdo da arte. O conteúdo da arte é a Idéia, que é uma das manifestações de espiritualidade mais alta que existe e por isto o conteúdo de qualquer arte tem Idéia. Quando percebemos uma obra de arte, percebemos a sua totalidade (Idéia), não parte da obra, pois a obra de arte nos oferece elementos que devem ser tão acabados quanto for possível. Se em uma obra de arte percebemos apenas parte dela, Hegel nos adverte de que não é uma obra de arte⁵¹.

⁴⁹ Sobre a exclusão do belo natural ver o capítulo 2 desta dissertação, que elucidará o fato de a arte ser um artifício humano.

⁵⁰ A Idéia não é em Platão um “outro mundo”; é verdade. E, isto não parece distanciar Hegel de Platão. Obviamente, cada qual considerou este termo em circunstâncias diferentes e com propostas diferentes.

⁵¹ Segundo esse elemento, é provável que nosso autor repudiasse a chamada “arte conceitual” em nosso tempo.

Tudo isso nos indica que o que deve ser considerado são os termos forma e conteúdo para o exame de obras de arte e é a confluência de forma e conteúdo que nos oferece a sensação de liberdade nas obras de arte. Liberdade no sentido de que forma e conteúdo não são forçados a estarem juntos e, mesmo separados, se uniriam em função desta liberdade, e por isto, o que temos em relação à forma e ao conteúdo é uma confluência livre e bem resolvida.

O Ideal é a manifestação máxima do sensível, a perfeita adequação entre forma e conteúdo. Todavia, o que se espera é que o conteúdo não seja abstrato, mas concreto, para que possa haver manifestação sensível⁵². Tal concretude é um elemento da religião e, sendo o conteúdo da arte a Idéia na sua dimensão associada à religião, isto pode ser pensado como se existisse no Homem uma espécie de fome de divindade, de transcendência, do Absoluto. Por isso, para Hegel, a origem da arte é religiosa, e o momento de autonomia da arte é muito tardio na história humana. O Ideal, na sua concretude máxima, remete à idéia de Deus e a arte será tão mais bem sucedida quanto mais se voltar para uma representação sensível da divindade.

O conteúdo da arte deve ser algo individual, concreto e singular. Estas características remetem, por exemplo, à forma humana, “(...) a forma natural do corpo humano é um tal concreto sensível que permite expor o espírito em si mesmo concreto e mostrar-se adequado a ele⁵³”. No caso da religião cristã, o grau de espiritualidade é, segundo Hegel, o mais alto em relação a outras religiões, tais como, a judaica ou a islâmica. Nestas religiões o deus apresentado não poderia ser exposto pela arte, pois o mesmo não pode ser apreendido em sua verdade concreta, e além disso, essas religiões não admitem a representação figurativa de

⁵² Concreto não significa empírico. O que é empírico pode ser experimentado, o concreto é a síntese de múltiplas determinações. O que se percebe imediatamente é o empírico, e o que não se percebe imediatamente é um processo de reflexão que leva a uma síntese de múltiplas determinações.

Também há aqui mais um indício ao tema fim da arte, pois a arte na época de Hegel tinha se tornado intelectualizada e ele não via isto com bons olhos, pois o grau de abstração era alto demais.

⁵³ HEGEL, 2001, p.87.

instâncias divinas. Nos dois casos, Hegel assevera que “(...) se anunciamos, por exemplo, que Deus é o uno simples, o mais alto ser enquanto tal, apenas expressamos uma abstração morta do entendimento não racional”⁵⁴. No caso da religião cristã, quando Deus se apresenta como pessoa, há a possibilidade do reconhecimento de uma figuração muito maior que em outras religiões e por sua vez, a possibilidade da representação na arte. A relação também é possível, no entanto, com grau de espiritualidade menor, em relação à representação dos deuses gregos. Mas, considerando que esses deuses têm uma forma mais imediata em relação à forma humana, é o que, de fato, caracteriza o ideal, ou seja, a perfeita adequação entre forma e conteúdo. A união da Idéia (conteúdo) com a Forma (no seu modo de configuração sensível) aparece através de um processo dialético, que nos permitirá a exposição do trajeto do conteúdo, no que diz respeito aos desdobramentos do Ideal enquanto tal.

São estes desdobramentos, seguidos de concepções mundanas ou reais, ou ainda, de momentos históricos concretos, que dão origem às formas de arte, e o tipo de arte que se faz em cada uma delas origina as artes particulares. Esse desdobramento é intrínseco ao aspecto lógico da filosofia de Hegel quando na *Estética* há um retorno do esquema lógico ao aspecto essencialmente sensível. É como se pudéssemos relacionar o universal concreto ao elemento natural desenvolvido na forma de arte simbólica; o particular à categoria humana, na forma de arte clássica e o universal concreto ou singular ao aspecto divino na forma de arte romântica. Neste sentido, confirmamos que na *Estética* a Idéia associada ao belo artístico, tem uma função relativa à verdade, ao todo absoluto. É para evitar confusão em relação ao termo Idéia, que Hegel utiliza a denominação de Ideal.

Uma vez que essas considerações conceituais foram apresentadas, podemos nos valer delas para a compreensão dos momentos da arte na história. Esses conceitos nos fazem compreender a *Estética* de Hegel submersa na elaboração de seu sistema e faz com que não

⁵⁴ Ibidem, p.86.

sejam tentados a ler Hegel apenas como um historiador da arte, mas sim como devemos lê-lo, como o mais importante filósofo a nos oferecer um sistema das artes associado à concepção histórica.

Feito esse delineamento, antes da sucinta exposição de cada modalidade de expressão artística, ainda teremos que nos valer da necessidade do belo artístico ou Ideal. Tal necessidade só faz sentido se contraposta ao belo natural. É com a exposição desta problemática em Hegel, que iniciaremos nosso próximo capítulo.

CAPÍTULO II – CURSOS DE ESTÉTICA: CONSIDERAÇÕES FUNDAMENTAIS.

Após as considerações sobre a possibilidade da conceituação do termo arte no delineamento sistemático de Hegel, devemos ocupar-nos da necessidade desse conceito tal como ele é desenvolvido essencialmente nos *Cursos de Estética*, qual seja, enquanto momento material e sensível, o que configura a função e a necessidade da arte tanto em seu percurso histórico, quanto na adequação da ciência da arte, designado por nosso autor como Estética ou Filosofia da Arte.

O primeiro passo para esse desenvolvimento parte do princípio da beleza. Para concebermos a idéia de arte em nossa contemporaneidade não nos valemos necessariamente do imperativo da beleza, mas em meados do século XIX, época em que Hegel ministrou seus *Cursos de Estética*, a arte ainda estava afeita à necessidade desse conceito e a ciência da arte ainda estava comprometida com a necessidade da beleza para o objeto artístico. Mas, neste momento se inicia no percurso da história da arte, o processo de transição da beleza para o disforme, ou o que designamos como não-belo do ponto de vista hegeliano, e no qual ainda assim posteriormente foram dados a essas novas formas de arte os atributos da beleza. Mas esse era um período de transição na história da arte e a necessidade da “beleza”, ainda era um fator predominante. Esse comprometimento com a arte bela faz parte de nossa herança histórica ocidental e, diante das configurações artísticas realizadas naquele tempo, ainda atreladas ao conceito de belo para a perfeita adequação de obras de arte, nada mais natural que o direcionamento da pesquisa sobre arte ainda estivesse submersa ao conceito da beleza.

Em função da própria necessidade do conceito de belo em suas bases históricas e também da necessidade desse conceito no sistema hegeliano para o desenvolvimento daquilo que podemos entender como a configuração de um novo sistema, apresentado como as modalidades expressivas do modo de exibição artístico e ainda de mais outro, como o sistema

das artes particulares, devemos iniciar a fundamentação história de ciência da arte em Hegel, pela apresentação do que nosso autor entende por belo artístico e ainda, o porquê da necessidade de opor esse ao conceito de belo natural.

2.1 - OPOSIÇÃO ENTRE O BELO NATURAL E O BELO ARTÍSTICO.

Nesta oposição há de se recorrer à *Crítica da Faculdade do Juízo* de Kant, da qual Hegel explicitamente se valeu para nos apresentar a superioridade do belo artístico sobre a beleza natural, diferentemente de Kant que valoriza a beleza artística em virtude de seu parentesco com as formas da natureza. Neste ponto, os dois filósofos estão claramente em divergência, mas uma leitura cuidadosa da “Analítica do Belo”, da terceira Crítica de Kant, nos leva à problemática de que talvez não seja em sua completude que os dois filósofos se diferenciam totalmente ao tratarem sobre a beleza artística, pois, por vezes, podemos observar que os textos dos dois autores se completam. Fato que pode ser reconhecido desde a importância que os dois autores dão à questão da subjetividade, mesmo que em Kant esse seja um fator mais exacerbado, até as categorias de formas de arte descritas por ambos. Mas, infelizmente, não há espaço para esta discussão neste momento, de modo que a temática a ser apresentada fica restrita à diferença apontada por Hegel de sua descrição da beleza artística em relação ao texto kantiano.¹

Tendo em vista uma teleologia da natureza, inicialmente há que se ter em vista que o princípio da faculdade de julgar é o de que a natureza especifica as leis gerais do entendimento a favor de nossas faculdades. Nessa relação, a natureza é pensada como um sistema de leis empíricas à nossa faculdade de julgar, ou seja, a natureza deve ser pensada como tendo afinidade com a nossa capacidade de conhecimento. Por este viés, a natureza é

¹ Esse ponto, se analisado rapidamente, pode parecer contraditório ou mesmo equivocado, pois normalmente entra em contradição com as leituras comentadas da *Estética*. No entanto, acredito que essa leitura pode ser verificada com mais cuidado em trabalhos posteriores.

pensada não apenas como mecânica, mas tecnicamente (o artificial ou o artístico) e, em função disto, a própria natureza é tomada como arte, tendo como justificativa o princípio de finalidade da natureza, que, pelos limites da sensibilidade (espaço e tempo), nos oferece o julgamento por meio destes limites, para que alcancemos ou percebamos o belo.

Segundo o autor da Terceira Crítica, o belo se manifesta por intermédio dos juízos estéticos puros ou de gosto, fundamentados na satisfação interior, desinteressada, desprovida de conceito². O juízo de gosto é estético, porque seu fundamento de determinação é subjetivo, pois somente o sujeito pode ter consciência da validade de seu juízo. "Vê-se facilmente que se trata do que faço dessa representação (do objeto) em mim mesmo, não daquilo em que dependo da existência do objeto, para dizer que ele é belo e para provar que tenho gosto"³. Isto significa, segundo Kant, que o juízo de gosto é meramente contemplativo e só pode ser considerado diante do sentimento de prazer ou desprazer do sujeito perante o objeto, ou seja, mediante um comprazimento ou descomprazimento, independente de todo interesse. Isto não significa que possamos dizer que cada pessoa tem um gosto e por isto pode julgar um objeto como belo ou não, mas que

é a universal capacidade de comunicação do estado de ânimo na representação dada que, como condição subjetiva do juízo de gosto, tem de fazer como fundamento do mesmo e ter como consequência o prazer no objeto. Nada, porém, pode ser comunicado universalmente, a não ser conhecimento e representação, na medida em que ela pertence ao conhecimento. Pois, só e unicamente nesta medida a última é objetiva e só assim tem um ponto de referência universal, com o qual a faculdade de representação de todos é coagida a concordar. Ora, se o fundamento determinante do juízo sobre essa comunicabilidade universal da representação deve ser pensado apenas subjetivamente, ou seja, sem um conceito do objeto, então ele não pode ser nenhum outro senão o estado de ânimo, que é encontrado na relação recíproca das faculdades de representação, na medida em que elas referem uma representação dada ao conhecimento em geral⁴.

² A não necessidade do conceito e a exuberância da subjetividade são dois elementos diferenciadores sobre a leitura de beleza em Kant e Hegel.

³ KANT, 2002, §2, p.50.

⁴ Ibidem, §9, p.61.

Diante disto, encontra-se a primeira oposição hegeliana a Kant, pois este ajuizamento subjetivo dá margens à afirmação kantiana de que não pode haver uma ciência do belo, mas somente crítica, nem mesmo uma ciência bela, mas somente a arte bela, pois se o juízo sobre a beleza pudesse ser configurado cientificamente, ele não seria um juízo de gosto. Kant evita com isso a vinculação muito imediata da arte a usos possíveis que ela possa ter e nos mostra que a arte bela é um modo de representação conforme a fins, que promove o sentido de comunicabilidade universal, ou *da cultura das faculdades de ânimo para a comunicação em sociedade*⁵. Para o juízo de gosto, há uma quantidade estética da universalidade, que é de validade para qualquer pessoa. Esta quantidade é subjetiva e por isto tem validade para qualquer um, para cada sujeito. Quando julgo algo belo, o meu desejo e a minha expectativa fundamentada pelo caráter transcendental do juízo de gosto é que também seja belo para o outro. Por isto a noção de comunicabilidade universal para um juízo de gosto, é um estado de ânimo encontrado na relação das faculdades de representação que se referem ao conhecimento em geral. Este estado de ânimo tem que ser um sentimento de livre jogo das faculdades de representação (imaginação e entendimento), ou seja, uma harmonia das faculdades de conhecimento para um conhecimento em geral. A pretensão de um juízo estético à validade universal para todo sujeito carece de dedução e garante legitimidade à sua exposição sempre que um comprazimento ou descomprazimento concerne à forma do objeto. Esse é o caso, por exemplo, dos juízos de gosto sobre o belo da natureza.

Resumidamente, em Kant, a forma acabada do objeto belo é a forma da natureza. Uma obra é artística, somente se nos impressiona como se fosse um produto da natureza.

A rigor dever-se-ia chamar de arte somente a produção mediante liberdade isto é, mediante um arbítrio que põe a razão como fundamento de suas ações. Pois embora agrade denominar o produto das abelhas (os favos de cera construídos regularmente) uma obra de arte, isto contudo ocorre somente devido à analogia com a arte; tão logo nos recordemos que elas não fundam o seu trabalho sobre nenhuma ponderação racional própria, dizemos

⁵ Ibidem, §44, p.151.

imediatamente que se trata de um produto de sua natureza (do instinto) e enquanto arte é atribuída somente a seu criador⁶.

Neste momento Kant quer nos dizer tanto quanto Hegel posteriormente o fez, que a arte é uma habilidade humana. Para o autor da Terceira Crítica, a arte não é uma mera imitação da natureza, pois diante da arte bela temos que ter consciência de que ela é a arte e não natureza, pois é fruto do trabalho humano, daí o seu caráter extremamente subjetivo. O que está em jogo, é o fato de a arte parecer tão livre de regras arbitrárias, na conformidade a fins de sua forma, como se fosse um produto da simples natureza. Tal tarefa, Kant atribui ao gênio: a arte bela é a arte do gênio. Já que o próprio talento enquanto faculdade produtiva inata do artista pertence à natureza, também se poderia expressar assim: Gênio é a inata disposição de ânimo [*ingenium*] pela qual a natureza dá a regra à arte⁷. A natureza fornece a regra para a produção da arte pelo gênio. A beleza da natureza requer somente gosto, por isto ela é uma coisa bela; a beleza da arte, uma vez que tem que ser considerada no ajuizamento do objeto requer o gênio, por isto é uma representação bela de uma coisa.

Hegel antes de nos apresentar a deficiência do belo natural, delinea a possibilidade da vitalidade natural enquanto bela. Este momento justifica-se pelo fato de a existência inicial da Idéia ser natureza e, portanto, no que diz respeito à beleza, a primeira beleza é a natural. Enquanto idéia objetiva, a vitalidade da natureza é bela, mas somente enquanto imediatez apenas sensível.

Devido a esta imediatez apenas sensível, o belo natural vivo não é, contudo, nem belo para si mesmo nem produzido a partir de si mesmo como belo e em vista da bela aparição [*Erscheinung*]. A beleza natural é apenas bela para um outro, isto é, para nós, para a consciência que concebe a beleza. Por causa disso, questionamos de que modo e por que meio a vitalidade em sua existência imediata aparece para nós como bela⁸.

⁶ KANT, 2002, §43, p.149. Vale ressaltar, que este é o mesmo exemplo usado por Hegel na *Fenomenologia do Espírito* e mais tarde, Marx utiliza este exemplo no *Capital*, livro I, cap. V.

⁷ Ibidem, §46, p.153.

⁸ HEGEL, 2001, vol.I, p.138.

Tais considerações mostram um Hegel em franca oposição a Kant, no que diz respeito à vitalidade natural enquanto bela e, portanto, ao fato de o belo natural não poder ter um parentesco com a beleza artística. Primeiramente, pelo fato de Hegel não estar preocupado com um juízo de gosto, mas sim com as características peculiares do objeto artístico. Em segundo lugar, porque as formas da natureza enquanto organismos vitais, não podem manifestar a beleza artística. Kant, por exemplo, compara o canto de um pássaro a imitação produzida pelo homem desse canto. Segundo o filósofo da Terceira Crítica, o canto do pássaro nos satisfaz e reconhecemos beleza nele, o canto humano, inicialmente poderia nos oferecer prazer, mas após algum tempo poderia nos parecer enfadonho, talvez pelo fato de termos sido lubridiados, o que pode interferir negativamente no nosso prazer. “Se considerarmos inicialmente o vivente em seu produzir-se e manter-se práticos, a primeira coisa que salta aos olhos é o movimento arbitrário⁹.” Para Hegel este movimento é apenas a liberdade abstrata da mudança temporal de lugar. Considerado como a finalidade de uma realização interior é um impulso casual e tem finalidade limitada. O movimento é produzido pelo produto da nossa atividade de entendimento, por isto a vitalidade animal não pode ser comparada ao belo natural. Fenômenos da natureza como movimento, coloração, forma, aparecem a nós como não intencionais e não podem valer como conformidade a fins abstrata. Estes fenômenos aparecem a nós em um conjunto, de modo não intencional.

A beleza, porém, apenas pode entrar na forma porque esta é unicamente o fenômeno exterior no qual o idealismo objetivo da vitalidade se torna para nós algo intuído e algo observado sensivelmente. O pensamento apreende este idealismo em seu conceito e o transforma para si segundo sua universalidade, ao passo que a consideração da beleza o transforma para si segundo sua realidade que aparece. E esta realidade é a forma exterior do organismo articulado que para nós é tanto algo existente quanto algo que aparece [Scheinendes], na medida em que a multiplicidade meramente real dos membros particulares deve estar posta enquanto aparência na totalidade animada da forma¹⁰.

⁹ HEGEL, 2001, vol.I, p.138.

¹⁰ Ibidem, p.139.

A beleza natural é apenas bela para quem concebe a beleza, e enquanto forma é bela apenas para si mesma. Para nós, esta beleza, diante de sua necessidade, aparece apenas como um hábito de quem a contempla e este hábito é apenas uma necessidade subjetiva. Este caráter particular da beleza da natureza aparece como a primeira deficiência do belo natural, que conduz à necessidade do ideal enquanto belo artístico.

Para Hegel, o belo artístico é superior ao belo natural, porque provém do Espírito, que é superior à natureza. Segundo o filósofo, nós humanos, projetamos na natureza, a nossa capacidade de nos maravilharmos com as coisas sensíveis, mas isso ainda não é o ideal. Para se falar de Ideal é obrigatório pensarmos na situação de alguém que cria e por isto a figura humana é uma espécie de ponto de fuga, tudo tende para ela. Em relação à natureza, os fenômenos naturais se manifestam imediatamente, de uma só vez, mas o homem como espírito se duplica, na medida em que, primeiramente como as coisas naturais, é, mas logo é igualmente para si, ele se intui, se representa, pensa e apenas através do ser para si ativo é espírito. Resumidamente, Hegel quer nos dizer que é o homem quem atribui beleza às coisas da natureza e como fruidor da arte, a apreciação de objetos naturais se tornaria também problemática no que tange ao âmbito do espírito absoluto, do qual a arte faz parte. Essa oposição entre o belo artístico e o belo natural nos remeteria então à já mencionada problemática situação da arte no sistema hegeliano. Essa situação nos força a considerarmos a situação da arte enquanto momento sensível e material e sua inadequação nessa situação como uma das figuras de apreensão e revelação da verdade.

2.2 - O DESENVOLVIMENTO DO IDEAL NAS FORMAS PARTICULARES DO BELO ARTÍSTICO.

A situação descrita acima já é também uma introdução ao delineamento da exposição do terceiro capítulo dos *Cursos de Estética* denominado de *O belo Artístico* ou *o Ideal*. A exposição desse conceito na *Estética*, além de explicitar os conceitos fundamentais da obra,

nos faz compreender a subdivisão hegeliana das formas de arte nos sucessivos momentos como formas de arte simbólica, clássica e romântica, revelando, então, a situação espiritual e histórica da arte.

Hegel classifica de forma evolutiva, levando em consideração a historicidade da arte, as modalidades sucessivas de expressão artística, tratando as três relações da idéia com sua configuração. A idéia é o ponto de encontro da racionalidade e da verdade, é ao mesmo tempo realidade e espiritualidade, na qual a idéia Absoluta é a totalidade, e a arte expressão da idéia; enquanto realidade configurada e em plena harmonia com seu conceito, é o ideal. Enquanto idéia, a arte concilia o infinito no finito, representa o Absoluto numa matéria sensível ou plástica, presentifica o divino em elementos sensíveis, revelando-se a verdade da arte. Nessa manifestação sensível, material, do espírito, a arte contradiz sua própria forma, o que ela deve exprimir: seu conteúdo infinito, divino.

O desenvolvimento das formas de arte diante do belo artístico, só pode ser entendido se considerados, o ideal, conceito esse já exposto em nosso primeiro capítulo; o belo artístico em sua determinidade como obra de arte; e a subjetividade produtora do artista. Todo esse desenvolvimento será trabalhado na exposição do desenvolvimento das formas particulares do belo artístico.

2.2.1 - A FORMA DE ARTE SIMBÓLICA.

A forma de arte simbólica é a primeira das formas de arte citadas por Hegel. Recebe esse nome devido à simbologia que representa na deficiência de adequação entre forma e conteúdo e principalmente por simbolizar aquilo que nosso autor discrimina como o início da arte. Essa representação, conforme já foi dito anteriormente, no que diz respeito à linearidade histórica proposta por Hegel, se refere principalmente aos povos do Oriente e em função disso

é designada como pré-arte (*Vorkunst*). Essa designação deve-se ao fato de a arte tornar-se bela arte apenas a partir do desenvolvimento da forma de arte clássica, que apresenta uma perfeita adequação ou harmonia entre forma e conteúdo. No entanto, antes de determinarmos a função da designação “bela arte”, ou ainda, o que dá à arte o atributo da beleza somente a partir do desenvolvimento histórico da forma de arte clássica, é necessário compreendermos o que de fato significa o termo simbólico. E ainda, se pensarmos no conceito de símbolo como uma imagem que dá sentido ou significação a um determinado objeto, poderíamos supor que também as formas de arte clássica e romântica estão afeitas ao símbolo. Então, por quais motivos Hegel designou esta primeira forma de arte como simbólica?

“O símbolo em geral é uma existência exterior imediatamente presente ou dada para a intuição, a qual porém não deve ser tomada do modo como se apresenta de imediato, por causa dela mesma, mas deve ser compreendida num sentido mais amplo e mais universal¹¹.” A partir desta primeira definição, Hegel distingue o significado, como a representação de um objeto e, a expressão do significado, dada como a existência sensível ou imagem. Esta distinção inicialmente se refere ao conceito de símbolo em seu sentido mais amplo, como, por exemplo, se tomarmos a efeito de ilustração a figura do leão, como símbolo de coragem ou de força. Mas se atentarmos para todas as propriedades, que podemos oferecer à figura do leão, notadamente não poderíamos resumir sua representação às figuras da força e da coragem. O que nosso autor quer nos apresentar é a ambigüidade do conceito de símbolo, ou seja, a dificuldade em se definir um conteúdo determinado a uma forma que não conseguimos determinar: se deve ou não ser tomada enquanto símbolo. E, é em função dessa dificuldade, que Hegel inicia a justificação para tratar como simbólico esse primeiro momento das formas de arte por ele apresentadas. Ou seja, se no que diz respeito ao desenvolvimento do ideal, nessa forma de arte, a Idéia procura ainda a sua autêntica expressão artística, pois é ainda

¹¹ HEGEL, 2000, vol.II, p.26.

abstrata e indeterminada em si mesma; principalmente no que diz respeito ao aspecto de sublimidade da sua forma, a ambigüidade do termo simbólico é então justificada por esses elementos iniciais. Mas, ainda resta entendermos em que medida o simbólico deve ser creditado à Forma de arte.

“A arte simbólica inteira pode ser apreendida como uma disputa constante entre a adequação do significado e da forma, e os diversos estágios não são diferentes espécies do simbólico, mas estágios e modos de uma e mesma contradição¹².” Isso significa que o que de fato representa a espécie de arte simbólica é a constante luta existente entre a sua forma e seu conteúdo. A disposição desse momento se faz entender através do próprio desenvolvimento dessa forma de arte, que se inicia através do símbolo autêntico, ou simbolismo inconsciente, como tentativa de expressão simbólica; e tem ainda no cerne de seu desenvolvimento, o caráter de sublimidade, assinalado pelo exagero da matéria pesada e o próprio fim ou dissolução dessa forma de arte, delineada pela deficiência do simbólico. Esse desenvolvimento de definições negativas da arte simbólica dividem-se em si mesmos, de forma mais específica, revelando os limites do conceito da forma de arte simbólica como: simbolismo inconsciente, simbolismo do sublime e como simbolismo consciente da forma de arte comparativa.

Ao simbolismo inconsciente, Hegel discrimina três estágios que correspondem ao aspecto de não-arte ou exacerbação do elemento natural até a forma simbólica, configurada tal como a entendemos em seu plano geral. O primeiro estágio não deve ser determinado propriamente de simbólico, nem ser incluído como arte. É o momento em que a existência sensível não está separada do significado numa forma natural.

Nesta primeira unidade, portanto, não se encontra tal diferença entre a alma e o corpo, entre o conceito e a realidade; o corporal e o sensível, o natural e humano, não são apenas uma expressão de um significado a ser diferenciado também deles; o que aparece, porém, é ele mesmo apreendido como a

¹² HEGEL, 2000, vol. II, p.40.

efetividade e presença imediatas do absoluto, o qual não [é] nem para si, nem alcança ainda uma outra existência autônoma, mas possui apenas a presença imediata de um objeto, o qual é o Deus ou o divino.¹³

O natural imediatamente vinculado ao divino é a própria representação sensível dada e conhecida. Um dos exemplos dados pelo autor é a religião de Zoroastro¹⁴, que significava a luz em sua existência natural, tais como o sol e os corpos celestes. A luz é o próprio divino, é seu “retrato” ou “imagem”. Mas a representação não estava neste momento vinculada ao objeto plástico, mas talvez a um elemento poético. No entanto, Hegel ressalta o fato de a poesia estar veiculada pelo elemento universal e, portanto, não conduzida ao teor artístico, pois a forma desses elementos naturais não é gerada a partir do espírito, mas dos elementos naturais dados, tais como o sol e os astros. O que configura essencialmente esse momento é uma unidade imediata, na qual ainda não há separação de forma e conteúdo, ou de forma e significado.

Como segundo estágio, é designado o simbolismo fantástico. Esse momento constitui a passagem para o autêntico símbolo. O que inicialmente era representado por fenômenos naturais em sua imediatez, exacerbado o significado universal, agora é representado perante a consciência na forma de objetos concretos.

Pois se a representação fixa para si o seu conteúdo, o qual não é mais intuído imediatamente na realidade dada, mas se encontra desprendido desta existência, então, desse modo, é colocada ao espírito a tarefa de configurar de modo renovado, ricamente em fantasia, as representações universais produzidas a partir do espírito para a intuição e para a percepção e, nesta atividade, produzir configurações artísticas.¹⁵

As configurações do ato de fantasiar direcionam o que ainda há por vir, a verdadeira arte simbólica. Essas primeiras tentativas da fantasia e da arte são encontradas nos antigos indianos. “Os indianos se mostraram incapazes para uma concepção histórica das pessoas e

¹³ HEGEL, 2000, vol. II, p.48.

¹⁴ ver nota 15 do tradutor de HEGEL, 2000, vol II, p. 49. Zoroastro (forma helenizada do persa Zaratustra, que significa “aquele que possui a velha chama”): profeta da religião mazda e autor de uma parte do *Avesta*, ele teria vivido em torno do ano 1000 d.C., talvez na Corasmia, região da Ásia central.

¹⁵ HEGEL, 2000, vol. II, p. 57

dos acontecimentos, pois à consideração histórica pertence a sobriedade de captar e de compreender o ocorrido para si em sua forma efetiva e em suas mediações, fundamentos, fins e causas empíricas¹⁶.” A configuração cultural atribuída aos indianos por Hegel corresponde a uma atitude de vida prosaica e não espiritual, pois este povo reduzia tudo ao ímpeto divino, a partir de deuses criados pela fantasia. Como exemplo, Hegel oferece o aspecto do exagero da grandeza nas formas e na multiplicidade das mesmas e descreve as formas sensíveis como *selvagemente desfiguradas no que é colossal e grotesco*, na multiplicidade de cabeças e de braços (como a representação de Shiva). Para nosso autor, estes modos de exposição ainda não devem ser chamados de simbólicos. A arte indiana ainda requer uma unidade, afeita à fantasia e o modo mais puro de exposição é representado pela figura humana estilizada, na representação de seus diversos deuses. Mas Hegel ainda se recusa a reconhecer espiritualidade nessas figuras, pois elas se referem ao natural.

O terceiro estágio, designado como simbolismo autêntico, acontece na medida em que o significado saia de sua unidade imediata para sua existência exterior. Essa libertação acontece na medida em que o sensível e o natural se reconheçam como um momento de negatividade no interior de seu próprio conteúdo. “No entanto, mais adiante é necessário que a negatividade, que alcança o fenômeno enquanto passageiro e o suprimir-se (*Sichaufheben*) do natural, seja acolhida e configurada como o significado do absoluto das coisas em geral, como momento do divino¹⁷.” A primeira negação do absoluto deve ser reconhecida tendo como destino a morte. E devido a isto, a morte do natural é um momento necessário no caminho do absoluto. Esse reconhecimento é realçado na vida histórica dos povos mencionados neste momento, na figura dos egípcios. Por outro lado, o momento da morte não pode ser reconhecido como um momento de fim, daí a necessidade de uma positividade, configurada como a supressão do processo negativo de sua existência imediata. Isto significa

¹⁶ HEGEL, 2000, vol II. p.58.

¹⁷ *Ibidem*, p. 71.

que a morte do natural cede espaço a uma existência mais elevada, a do espiritual. Essa relação forma o conteúdo adequado da forma de arte simbólica, que mesmo não tendo conteúdo essencialmente espiritual, principalmente no que comparado à forma de arte romântica, que se estende do período medieval até o tempo vivido por Hegel, marca o fato de o espírito não ser em si mesmo livre, e neste momento a forma de arte autenticamente simbólica representa ou quer indicar significados mais abrangentes, principalmente no que diz respeito ao mero abandono do natural.

Quando reconhecemos o autenticamente simbólico, percebemos o fato de Hegel ter tratado a arquitetura como o tipo de arte mais específico para a forma de arte simbólica. Vale ressaltar que uma boa compreensão desses aspectos só ocorre na medida em que enfatizamos o caráter histórico desta forma de arte e a qual tipo de arte particular essa forma de arte se refere. Se concebermos a situação histórica da arte, é compreensível o delineamento hegeliano ou mesmo sua preocupação em sistematizar formas ou tipos de artes particulares. Se diante de nossa situação histórica, contada também através do advento da arte, bem como de instâncias que estão também bem próximas a esse modelo de caracterização da história, como a religião, a política e o advento de nossa cultura, concebemos então uma intenção que podemos ou não atribuir a Hegel, como a de ilustrar sistematicamente em conceitos o nosso lugar na História. Por isso, acreditamos que, se quisermos justificar o advento de nossa história ocidental através da arte, o lugar da forma de arte simbólica é de especial importância.

Quando Hegel se refere a essa primeira forma de arte, está designando principalmente o mundo oriental dos povos hindus e egípcios estritamente relacionado à vida religiosa ou mitológica desses povos. Se concebermos a criação em termos de arte desses povos, as mesmas consistiram principalmente em ofertas votivas destinadas aos deuses e a monumentos para perpetuar a memória dos reis, na satisfação das condições exigidas quer pela necessidade do culto divino, quer pelos soberanos; ou ainda em instrumentos destinados a servir à glória

dos imortais, tal como no culto aos mortos. A fabricação do que era realizado naquele tempo não tinha o sentido estético tal como o compreendemos hoje, ou principalmente desde a arte renascentista. Os objetos que hoje designamos pelo nome de arte, para aqueles povos consistiam em representações de suas necessidades vitais, desde o culto às atividades de sobrevivência, ditas necessidades domésticas, até o culto divino, que normalmente era identificado com fenômenos ou belezas naturais. Por esse viés, também podemos justificar o fato de Hegel ter designado essa primeira forma de arte como pré-arte, ou seja, o tipo de “fabricação artística” apresentava aspectos decorativos e de beleza, mas no sentido de representar a vida natural daqueles povos. Um bom exemplo são as pirâmides do Egito.

Os monumentos sepulcrais grandiosos mais antigos encontramos no Egito como sendo as pirâmides. O que primeiro pode causar admiração diante da visão destas construções maravilhosas é a grandeza imensurável, que conduz imediatamente sobre a duração o tempo e a diversidade, quantidade e perseverança de forças humanas requeridas para terminar semelhantes edificações colossais. Do lado da forma delas, ao contrário, elas não oferecem, aliás nada de cativante; em poucos minutos o todo é avistado e retido. Diante desta simplicidade e regularidade da forma discutiu-se longamente sobre sua finalidade. (...) Quando consideramos a arquitetura egípcia no seu todo, encontramos, por conseguinte, de um lado as edificações simbólicas autônomas; do outro lado, particularmente em tudo o que se refere a monumentos sepulcrais, já surge distintamente a determinação específica da arquitetura de ser mera envoltura¹⁸.

Diante dessa descrição de Hegel sobre as pirâmides do Egito, percebermos que a especificidade que ele dá a esse tipo de arte é a do aspecto da grandiosidade ou da sublimidade da representação. Mas, essa representação se refere a uma construção com a finalidade do culto aos mortos, fundamental para a vida cultural dos egípcios. E o que esse tipo de construção pode causar em nós é imediatamente o aspecto da admiração, mas diante da simplicidade das formas regulares, segundo nosso autor, apreendemos imediatamente a grandiosidade e apenas isso. Falta à observação dessas formas o elemento reflexivo, o que configura a necessidade contedística da forma de arte clássica.

¹⁸ HEGEL, 2002, vol. III, p. 54-56.

Nosso autor chama o Egito de terra do símbolo, e ainda, admite o esforço de povos posteriores em reconhecer ou mesmo em apreender os enigmas da arte egípcia, mas o problema colocado por Hegel é o de que os próprios egípcios não decifraram esses significados e, para nosso autor, não o fizeram porque, nesse momento, o espírito procura ainda a si e não sabe exteriorizar-se. No que diz respeito à arte há que se superar este caráter do simbólico, ou seja, sua inadequação de forma e conteúdo, diante do que é espiritual. Essa tentativa fica, então, reservada à próxima forma de arte: à clássica.

2.2.2 - A FORMA DE ARTE CLÁSSICA.

Tal como a forma de arte simbólica representa a cultura e a religiosidade de uma época e de determinados povos do antigo oriente, a forma de arte clássica diz respeito à cultura e à religiosidade da era clássica do povo grego. Para esse momento, Hegel põe-nos diante da mitologia, da escultura, da épica, da tragédia e da comédia, a representação do mundo grego desde a ruptura de seu aspecto natural, ainda presente na mitologia. Passando pelo aspecto de antropomorfização das formas escultóricas, confirmado pelo caráter sensível da arte; até o que pode ser considerado o declínio da forma de arte clássica, pela necessidade imanente de espiritualidade que se evidencia através da tragédia e da comédia.

Toda essa configuração apenas pode ser compreendida diante do aspecto de idealidade que configura essa forma de arte, diferente do aspecto concreto configurado na apresentação da forma de arte simbólica. Essa forma de arte inicial, na qual o espírito não era claro para si mesmo, em vão aspirou ao belo artístico, mas cedeu espaço para o surgimento da configuração de beleza, nos termos hegelianos, para a precedente forma de arte. Se antes a arte respaldava-se na inadequação entre forma e conteúdo submersa em um caráter natural de sublimidade, a sucessão ou superação dessa imediatidade artística é caracterizada por uma verdadeira arte segundo seu conceito, no qual o ideal fornece o conteúdo e a forma para a arte

clássica e é a perfeita adequação dos dois modos que caracterizam este momento. Essa harmonia só pode ser compreendida pelo viés de uma totalidade livre e de autonomia do conteúdo diante de uma forma finita, contraposta ao caráter de infinidade da forma de arte simbólica.

Toda essa configuração da arte clássica deve ser compreendida primeiramente diante da autonomia dessa forma de arte sobre o seu caráter natural. Esta autonomia é realizável quando o espírito se sobrepõe ao mundo meramente natural e se inclina a instâncias que reproduzem o caráter cultural do mundo grego respaldado sobre a vida ética desse povo. Isso significa, em resumo, que se anteriormente o espírito trabalha incansavelmente diante das formas naturais, duras, rígidas, para atingir uma configuração que ainda não é subjetiva, ou seja, um trabalho inconsciente diante do despotismo “político” e religioso do oriente, nesse novo momento, o espírito se inclina a instâncias de subjetividade que representam o mundo grego no afortunado centro da liberdade subjetiva autoconsciente e da substância ética, como a representação da substância da vida do Estado diretamente imersa na vida dos indivíduos.

Por isso, a sua concepção de mundo [*Weltanschauung*] é justamente o centro no qual a beleza começa a sua verdadeira vida e instaura o seu reino sereno; o centro da vitalidade livre, que não está aí apenas imediata e naturalmente, mas, gerada por meio da intuição espiritual, é transfigurada por meio da arte; o centro de uma formação da reflexão e ao mesmo tempo de uma ausência da reflexão, a qual nem isola o indivíduo nem é capaz de trazer de volta também a sua negatividade, dor, infelicidade, para a unidade e reconciliação positivas; contudo, um centro que, como a vida em geral, é ao mesmo tempo apenas um ponto de passagem, mesmo que ele também neste ponto de passagem galgue ao cimo da beleza e seja na Forma de sua individualidade plástica tão concretamente espiritual e rico que todos os sons ressoam nele e também surge o acontecido para o seu ponto de vista, mesmo que não mais como absoluto e incondicional, todavia como um aspecto secundário e como pano de fundo [*Hintergrund*]. – Neste sentido, o povo grego trouxe para si também nos deuses o seu espírito para a consciência sensível, intuível e representável e deu aos deuses por meio da arte uma existência que é completamente adequada ao seu verdadeiro conteúdo. Por causa desta correspondência, que se encontra tanto no conceito da arte grega quanto na mitologia grega, a arte foi na Grécia a suprema expressão do absoluto, e a religião grega é a religião da arte mesma, enquanto a arte romântica

posterior, embora sendo arte, já aponta contudo para uma Forma mais elevada da consciência àquela que a arte está em condições de fornecer¹⁹.

No entanto, esse ideal grego é também marcado pelo reconhecimento de conflitos éticos e emocionais que revelam que a instância absoluta da verdade ainda não está nessa forma de arte. Tal afirmação parece contrária à sentença hegeliana citada acima de que a arte foi na Grécia a suprema expressão do absoluto. No que diz respeito a essa consideração, o que deve ficar evidente é a dimensão do objeto artístico enquanto compilação não só da beleza, mas também da manifestação política, cultural e ética do referido povo grego e ao mesmo tempo não podemos nos esquivar do fato histórico que reconhece que essa dimensão não é eterna e que se torna posteriormente problemática. O espírito que se encontra harmoniosamente na arte, requer mais espiritualidade, concebido na forma de arte posterior, a arte romântica. Diante disto, como podemos compreender o caráter de idealidade da forma de arte clássica? Resta-nos elaborar junto a Hegel essa configuração no aspecto de harmonia da forma de arte clássica, assegurado pela perfeita adequação entre forma e conteúdo nesse período. Tal harmonia apenas pode ser configurada pela espontaneidade das duas instâncias em se unirem livremente, no sentido de completude, o que preserva o caráter de liberdade da arte.

O que de fato quer dizer a afirmação de perfeita adequação entre forma e conteúdo para essa forma de arte? Para a resposta a essa pergunta devemos novamente nos voltar ao mundo do Oriente representado pela forma de arte simbólica, tanto em seu aspecto cultural quanto para o lado técnico da arte. Se anteriormente, a arte simbólica se representa em uma infinidade de formas, confusas, nas quais “o artista simbólico aspira configurar a forma ao significado ou o significado à forma, o artista clássico configura o significado em forma, na medida em que ele apenas como que liberta os fenômenos exteriores já dados de seus

¹⁹ HEGEL, 2000, vol. II, p. 166 – 167.

acréscimos indevidos²⁰.” O artista clássico aperfeiçoa a forma segundo o conteúdo da religiosidade e da cultura gregas. Esse aperfeiçoamento é configurado em presença do material sensível sobre o qual o artista trabalha. Se no simbólico esse material era pesado ou colossal, representado também pelo peso da pedra, no que diz respeito à escultura grega, para fins de exemplificação, a pedra é talhada com serenidade, com exigência e consciência de perfeição de beleza, tal como a vida ética e cultural deste povo exige consciência e serenidade²¹.

Ainda para uma melhor evidência da configuração da forma de arte clássica há que se fazer respeitosamente a explicitação da divisão dessa forma de arte realizada por Hegel. A maneira pela qual nosso autor estabelece essa divisão nos faz compreender o sentido do clássico, no sentido da palavra por nós determinado e os estágios de desenvolvimento que procedem do conceito de ideal. Para tanto, a divisão tripartida de Hegel, nesse sentido, considera em primeiro lugar o abandono do simbólico, como resultado para a forma de arte clássica; em segundo lugar, o verdadeiro ideal da forma de arte clássica, diante do novo mundo artístico, representado pelos deuses gregos; e por último, a dissolução da forma de arte clássica, na qual o autor nos apresenta que, da mesma maneira que os deuses e a consciência grega nascem para a forma artística, conseqüentemente desaparecem.

Nessa progressão da forma de arte clássica, evidencia-se o desenvolvimento do espírito, diante dos momentos expostos acima. “Inicialmente, o espírito tem de retirar-se em si mesmo da natureza, elevar-se sobre ela e superá-la, antes que esteja em condições de imperar desimpedidamente nela como em um elemento que não oferece resistência e configurá-la em

²⁰ HEGEL, 2000, vol. II, p. 169.

²¹ Obviamente esta serenidade da vida cultural, política e ética dos gregos pode ser questionada. Afinal, se nos perguntarmos, problematizando o ponto de vista aristocrático no que diz respeito ao político, ou se problematizarmos a condição dos escravos e a condição da mulher na Grécia, diante da configuração que podemos conceber como perfeição, talvez ou certamente os gregos não tenham sido tão perfeitos. Mas o que importa aqui é termos em mente o fato da consciência dos gregos em relação à sua época. E, o que Hegel nos apresenta é a consciência deste povo. Além do mais, para o momento cultural em que nosso autor estava inserido e diante da Alemanha de seu tempo, é natural que Hegel salientasse este aspecto de referência dos gregos.

uma existência positiva de sua própria liberdade”²². Ou seja, o espírito deve se libertar das amarras dos aspectos essencialmente naturais, do animalesco e da luta em vão da unidade do espiritual com o natural. Tal separação ou superação gradual é representada pela mitologia grega, na qual os deuses gregos aparecem e se constituem a partir do aspecto natural anterior, o que significa diante do processo histórico, em relação aos primeiros gregos, que a divindade chegou para homem por meio de fenômenos naturais. Gradualmente estes instrumentos perderam seu significado natural e os gregos perceberam o absoluto na forma humana.

Esta etapa inicial é mencionada por Hegel, diante de diversos exemplos na mitologia, pela necessidade dos gregos de afastar o aspecto natural, na qual é apontada a degradação do animalesco pelos deuses gregos. O sacrifício dos animais, por exemplo, valia como sagrado para os gregos, pois nele o homem mostra que quer renunciar ao objeto consagrado aos seus deuses e negar para si mesmo o consumo do mesmo. Nisso se distingue junto aos gregos um traço peculiar, de que para eles “sacrificar” significa ao mesmo tempo preparar um banquete (Odisséia, XIV, v. 414; XXIV, v. 215), já que eles destinam apenas uma parte dos animais, e justamente a parte que não pode ser saboreada, para os deuses, conservando, contudo, a carne para si mesmos e deliciando-se com ela²³.

Tal ocorrência se mostra oposta aos costumes dos povos do antigo Oriente, principalmente entre os indianos, que tomavam a carne como o grotesco, pois a figura de determinadas espécies de animais é cultuada e venerada como a intuição do divino. A posse de vacas para os indianos era objeto dos votos dos poetas, os touros e as vacas sugeriam a idéia de poderosas divindades, a música mais suave aos ouvidos dos deuses era o mugido das vacas e de suas crias²⁴. Os gregos ao contrário, sacrificavam os animais aos deuses com

²² HEGEL, 2000, vol.II, p.173.

²³ Ibidem, p.176.

²⁴ Ver: COUTILLER, Gaston. *As antigas civilizações da Índia*. R.J.: Otto Pierre Editores, 1978. No que diz respeito à civilização chinesa na antiguidade, o autor nos conta a importância do faisão em Yu chan, monte venerável onde se ia procurar as plumas do faisão usadas por dançarinos. O animal não era sacrificado, apenas era utilizado o que proporcionava a beleza da dança, curiosamente realizada pela figura masculina, pois ao invés

festividade e utilizam a carne para seu consumo. Ainda são elucidados como exemplo, as caçadas e as metamorfoses presentes nos mitos, tudo para explicar que a relação da forma animal na arte clássica é alterada, e dada como o não espiritual.

Como podemos perceber, o aspecto religioso é o ponto central das representações de figuras artísticas mencionadas até o presente momento. E para a era clássica grega, esse tema é mencionado principalmente em relação aos seus deuses. Inicialmente, essas figuras divinas ainda estavam atreladas de alguma forma ao aspecto natural, não em relação ao conteúdo essencialmente natural e tendo a forma como sua determinação principal, mas diante de uma conversão para o aspecto da subjetividade. Todo esse progresso, que é explicado pelos oráculos, pela diferença dos deuses antigos aos deuses novos e pela mitologia grega, é evidenciado principalmente pela escultura.

Pois a escultura, na medida em que apresenta os deuses em sua forma autêntica para a intuição sensível, configura o centro peculiar da arte clássica, mesmo que para a completeza a poesia se pronuncie sobre os deuses e os homens à diferença daquela objetividade que repousa em si mesma e exiba o mundo dos deuses e dos homens mesmos em sua atividade e movimento.²⁵

A importância da escultura é ressaltada, pois além de representar as figuras divinas diante da mitologia e poesias gregas, exalta o aspecto fundamental da forma humana e marca essencialmente a diferença ao momento configurado da arte dito anteriormente. Os deuses homéricos, por exemplo, não são resultados de uma possível fantasia poética, mas têm suas raízes no “folclore” grego e na base religiosa daquela nação. Diante disso, o papel do artista grego, como artista prévio torna-se fundamental, pois obtiveram sua concepção de significado universal, a partir do tipo de cultura em que viviam. Além do que, esses artistas foram capazes

de prover a prosperidade da espécie, essa dança tinha a finalidade de regular as manifestações do trovão. Este, que se esconde no inverno, deve se fazer ouvir desde que começa a primavera. Mas, é preciso, inicialmente, que os faisões cantem seu canto e reproduzam o toque de um tambor com suas asas. Eles criam, assim, o trovão, como também seu emblema. O trovão é faisão.

²⁵ HEGEL, 2000, vol.II, p.186.

de eliminar ações e eventos, dos aspectos das ações humanas, ou seja, a tarefa do artista era discernir quais ações davam divindade à forma humana e ao mesmo tempo eliminar as doenças e aflições humanas da configuração divina. A escultura não deve reproduzir todas as características dos seres humanos no que diz respeito à vida emocional, pois não é meramente imitativa. Essa forma de arte elimina o acidental e procura pelo ideal, que não está à mercê de condições que causam a deteriorização e doenças do corpo humano. Tais figuras ideais foram representadas, não apenas para atingir a produção de figuras físicas perfeitas, mas pela combinação da perfeição física com a permanente expressão intelectual. Por isto, o artista grego, tem a importante tarefa de criar em seu meio a fusão entre pensamento e matéria.

Tais características da forma de arte clássica dirigem-se ao ideal dessa forma de arte, que conduz àquilo que constitui o seu conceito mais interior.

Enquanto conteúdo, ela apreende o espiritual neste ponto de vista, na medida em que ela traz para o seu próprio âmbito a natureza e suas potências e, desse modo, leva a si à exposição não como mera interioridade e domínio sobre a natureza; mas, como a Forma [*Form*], ela toma a forma [*Gestalt*], o ato e ações humanos, através dos quais o espiritual brilha claramente em liberdade completa e se acomoda no sensível da forma não como em uma exterioridade apenas simbolicamente alusiva, mas como em uma existência [*Dasein*] que é existência [*Existenz*] adequada ao espírito²⁶.

A existência espiritual do clássico tem tanto para seu conteúdo, quanto para a sua forma a condição do humano, como dito acima em relação à escultura grega. Essa condição é explicitada por Hegel, por meio de sua divisão tripartida, nunca abandonada, ou seja, a própria constituição sistemática e dialética, segundo as representações da universalidade, da particularidade e da singularidade individual. O universal diante da própria forma humana, o aspecto da particularidade do humano como forma exterior determinada e a singularidade da representação como uma totalidade em si mesma, diante de sua unidade e concordância individuais.

²⁶ HEGEL, 2000, vol.II, p.207.

Como dito acima, essa dimensão espiritual do clássico pode ser notoriamente percebida no aspecto de antropomorfização da representação dada na escultura clássica. Vale ressaltar que este aspecto de humanização do divino é possível em primeira instância em virtude do politeísmo dos deuses gregos, que é essencial para o princípio da arte clássica.

O círculo dos deuses gregos é uma multiplicidade de indivíduos, dos quais cada deus singular, mesmo que também no caráter determinado de uma particularidade, é todavia uma totalidade concentrada em si mesma, que em si mesma [an sich selbst] possui também a qualidade de um outro deus. Pois cada forma, enquanto divina, é sempre também todo²⁷.

Em função disso, os *indivíduos deuses gregos*, são o universal que é a fonte do particular. Embora suas características sejam separadas de sentimentos humanos, pelos artistas gregos, o que torna estes deuses mais próximos do caráter de humanidade são traços, que pertencem ao mundo humano. Além do aspecto físico, há também o aspecto ético. E essa dimensão torna-se imutável na escultura, pois sua representação não é móvel e por vezes pode ser denominada como fria, pois tem exposição limitada. A escultura não possui o caráter de expressão de sentimentos e ações tal como a poesia e a pintura podem oferecer. Esses aspectos podem ser sugeridos pela escultura, mas não podem ser intuídos por essa forma de arte.

A dimensão ética desta forma de arte é seu caráter universal. “Aqui falta apenas acrescentar ainda a observação de que deuses e homens, por mais que eles se afastem do particular e do exterior, devem mostrar a base ética afirmativa, contudo, mantida na arte clássica”²⁸. Não há como ocorrer uma separação no sentido ético da arte entre deuses e homens, a partir do momento em que as ações humanas como crimes e piedades são por vezes ordenadas e protegidas por deuses. A *Iliada*, grande poema de Homero, é um bom exemplo dessa circunstância. Por esse viés a poesia é uma arte tão fundamental quanto a escultura para designarmos o que foi a forma de arte clássica. A escultura, dentre as artes particulares, é

²⁷ HEGEL, 2000, vol.II, p.218.

²⁸ *Ibidem*, p.230.

adequada à exposição do ideal clássico, pois manifesta a divindade universal e o momento negativo do espírito contra as particularidades. “A poesia, ao contrário, permite que os deuses ajam, ou seja, se relacionem negativamente frente a uma existência, e os conduz, com isso, também à luta e ao conflito²⁹.” Diferente dos escultores,

Os poetas vão ainda mais longe em suas interpretações, já que na maioria das vezes atribuem aos deuses e seu fazer tudo aquilo que diz respeito ao *pathos* universal e essencial, ao poder móvel nas decisões e ações humanas, de modo que a atividade dos homens aparece ao mesmo tempo como atos dos deuses, os quais realizam as suas decisões por meio dos homens. A matéria nestas interpretações poéticas é tomada das circunstâncias cotidianas, em relação às quais o poeta esclarece se este ou aquele deus se expressa no acontecimento exposto e se mostra ativo no interior dele³⁰.

Percebe-se da citação das Preleções de Hegel, a distância da quietude do ideal clássico para uma multiplicidade de ações na representação artística dos deuses gregos. Tal progressão da arte significa nos termos hegelianos, o progresso do conteúdo para a singularização do individual e da forma para os aspectos da graça e do encanto. Por meio dessas características, a arte tende a provocar no Homem sentimentos diversos, e o mais considerável deles é a certeza da finitude dos deuses gregos. Diferente do aspecto infinito, que os cristãos, por exemplo, atribuem ao seu Deus.

Em virtude dessas características, que a arte clássica caminha para a sua dissolução, ou seja, diante da consciência de individuação desses deuses e do olhar humano sobre essa ocorrência, o espiritual procede de forma a procurar a subjetivação. No que diz respeito aos deuses, a contradição está na própria condição de humanização do divino, que abandona o aparato de altivez, perfeição, dignidade e beleza de sua existência. No que diz respeito aos homens,

assim como era essencial à forma artística espiritual grega também aparecer como exterior e efetiva, também a determinação espiritual absoluta do homem se elaborou em uma efetividade real fenomênica, com cuja

²⁹ HEGEL, 2000, vol.II, p.217.

³⁰ Ibidem, p.227.

substância e universalidade o indivíduo fez a exigência de estar em consonância³¹.

Tanto em relação ao Estado, quanto ao aspecto religioso, o indivíduo reclama a consciência de ser substancial em si mesmo enquanto sujeito. O fato é que o ideal grego como dito inicialmente nasce e desaparece, a liberdade e eticidade gregas tão em voga, foram perdendo terreno e o Homem procura também outras representações diante de sua condição no mundo. Historicamente, essa situação pode ser configurada na conquista pelo Império Romano do território grego e, ainda, antes disto, o povo grego já questionava os ideais ditos de “democracia”, de cidadania, entre outros ideais. O que os gregos começam a exigir de si mesmos é a propriedade subjetiva, ainda não alcançada, ou ainda, a liberdade subjetiva não alcançada. O melhor exemplo desse momento na filosofia é a condenação de Sócrates. Que espécie de “democracia” o condena à morte? É exatamente a postura assumida por Sócrates, que serve de exemplo a essa configuração de indivíduo que estamos mencionando. Sócrates não foi condenado, é ele quem condena a “pseudo” democracia ateniense ao tomar a cicuta e, o faz a partir de sua compreensão ética de vida e de uma ética política.

Tardiamente, com o advento do cristianismo, o Homem, segundo Hegel, tende a procurar outras instâncias para a vida individual e em comunidade. Inicialmente, é pela referência de um único Deus, que traz à terra seu filho e retorna com Ele aos céus, mostrando ao Homem, uma aproximação sensibilizada entre o mesmo e o divino, que a verdadeira procura por uma certa autonomia se impõe, o que evidencia a característica da subjetividade. Essa representação está completamente atrelada a interesses políticos e culturais, e conseqüentemente, a partir da arte o advento desta subjetivação também se evidenciará. Pois a arte, além de contar a nossa história, também nos coloca diante das diferentes manifestações de sentimentos e ações que o Homem concebe durante a sua história.

³¹ HEGEL, 2000, vol.II, p.241.

2.2.3 - A FORMA DE ARTE ROMÂNTICA.

Tal como dito acima, a forma de arte clássica tem seu fim diante de novas necessidades, sejam elas culturais, políticas, morais ou religiosas no delineamento da história humana. O ideal grego tornou-se insuficiente para as necessidades do Homem e conseqüentemente um novo objetivo para a Idéia era requerido.

Se na arte simbólica, subsistia um impulso da fantasia que se erguia da natureza para a espiritualidade, a superação dessa, pela arte clássica, significa que a espiritualidade é a base e o princípio do conteúdo, em que a mesma se impõe para si mesma por meio da superação dos significados naturais. Na forma de arte romântica, a espiritualidade atinge seu cume, o espírito se volta para si mesmo e conquista em si mesmo sua objetividade, que antes ele procurava no exterior e no sensível da existência. Por isso, “o verdadeiro conteúdo do romântico é a interioridade absoluta e a forma correspondente é a subjetividade espiritual, enquanto apreensão de sua autonomia e liberdade³².” O desenvolvimento da espiritualidade diante da exibição do modo artístico mostra-se em cada um dos momentos salientados por Hegel correspondente ao grau de espiritualidade em cada uma das fases supracitadas. O que é ressaltado para a forma de arte romântica, é o excesso de subjetividade, uma vez que o espírito se volta para si mesmo. Nessa relação dialética, se anteriormente a totalidade era a do ideal, a mesma se dissolve e se mostra na totalidade do subjetivo, decompondo-se tanto no fenômeno exterior, como a si mesmo. Essa totalidade subjetiva em si e para si é a negatividade absoluta de tudo o que é particular e aparece das seguintes formas:

- A) Através da dissolução de todos os deuses particulares na representação artística para ceder espaço a uma identidade infinita consigo mesma diante de um único Deus como autonomia absoluta. Toda essa representação é reconhecida por meio da forma humana. Mas nesse novo momento, o ser humano aparece como o Deus único e

³² HEGEL, 2000, vol.II, p.253.

universal, que se representa em sua forma humana na história de Cristo, em todo o seu desenvolvimento desde o nascimento até a morte e ressurreição. É a totalidade divina que é ressaltada na existência humana, como o conciliar do espírito consigo mesmo em sua objetividade.

- B) Tal reconciliação apenas pode ser exposta como um movimento do espírito. Esse processo pode ser evidenciado diante da luta entre espiritualidade e corporalidade. *Pois assim como Deus inicialmente elimina de si mesmo a efetividade finita, também o ser humano finito, que começa a partir de si fora do reino divino, recebe a tarefa de se elevar a Deus, de afastar de si o finito, de livrar-se da nulidade e, por meio dessa morte de sua efetividade imediata, tornar-se o que Deus fez objetivamente em sua aparição, enquanto ser humano, como a verdadeira efetividade*³³. Nesse momento a morte é a negação do que é negativo e por isto se transforma no afirmativo que é a ressurreição do espírito.

- C) Ainda um terceiro aspecto é o ser humano enquanto tal no mundo absoluto do espírito. São ressaltados os interesses mundanos, as paixões, sofrimentos e alegrias, que o espírito manifesta de um lado como um caráter positivo, no qual o espírito conquista sua afirmação consigo mesmo, e, por outro lado, esse mesmo conteúdo é rebaixado à mera casualidade.

Esses três momentos que são enaltecidos pela forma de arte romântica significam inicialmente, no próprio delineamento da história, que, com a cristandade, o interior do Homem se tornou a mais importante fonte de informação da divindade e que diante do fenômeno da arte, a verdadeira beleza está no espírito humano. Por isto, na arte romântica

todo o conteúdo se concentra, desse modo, na interioridade do espírito, no sentimento, na representação, no ânimo que aspira pela união com a verdade, que procura e luta para gerar, conservar, o divino no sujeito e não quer executar fins e empreendimentos no mundo por causa do mundo, mas tem muito mais como empreendimento unicamente essencial a luta interior do

³³ HEGEL, 2000, vol.II, p.256.

ser humano em si mesmo e a reconciliação com Deus, e apenas leva consigo para a exposição a personalidade e sua conservação, assim como as instituições para esta finalidade³⁴.

O verdadeiro conteúdo da arte romântica é o absoluto universalmente em si mesmo. Tal conteúdo não se revela propriamente como produção da arte romântica, tal como visto nas formas de arte simbólica e clássica, “mas o conteúdo já está presente para si mesmo na representação e no sentimento fora do âmbito artístico³⁵.” Por isto, inicialmente, a arte apenas se mostra como fenômeno da religião e posteriormente como acontecimento prosaico. Esses são os dois lados da forma de arte romântica, que se revelam através de dois mundos, um como o reino do espiritual, que se esgota em si mesmo e outro, como o reino do exterior enquanto tal, que não é mais capaz de expressar a interioridade, mas que ao mesmo tempo volta-se para isso, mostrando que o exterior é a existência que não se satisfaz e que se volta para o interior como seu elemento essencial.

Mas ambos os lados encontram o ponto de sua reunificação no princípio da subjetividade, que é comum a ambos. Por isso, o absoluto aparece igualmente como sujeito vivo, efetivo e, desse modo, também humano, bem como a subjetividade humana e finita, como espiritual, torna em si mesma vivos e efetivos a substância absoluta e a verdade, o espírito divino. A nova unidade desse modo conquistada, porém, não traz mais o caráter daquela primeira imediatez, tal como a escultura a expõe, mas o caráter de uma união e reconciliação que se mostra essencialmente como mediação dos lados distintos e, de acordo com o seu conceito, apenas é capaz de se dar a conhecer completamente no interior e no ideal [Ideellen]³⁶.

Esse novo princípio da subjetividade deve fazer-se valer no material sensível. Assim como para a forma de arte simbólica a arquitetura era o melhor modo de exibição artística e para a arte clássica, houve o predomínio da escultura, os modos de exposição artísticas que

³⁴ HEGEL, 2000, vol.II, p.259.

³⁵ Ibidem, p.260.

³⁶ HEGEL, 2002, vol.III, p.190. Aqui vale ressaltar a nota do tradutor, Marco Aurélio Werle: *No domínio das artes românticas, Hegel refere-se com frequência a um “ideal” que não é o ideal, ou seja, o ideal artístico por excelência realizado no mundo grego, e sim o Ideelle, ou seja, o “ideal” não fenomênico que está mais próximo da “Idéia” interior, religiosa e filosófica.*

melhor representam a forma de arte romântica são a pintura, a música e a poesia³⁷. O delineamento feito por Hegel para esses três modos de arte é curiosamente submerso em um modo de exposição histórico, não abandonando o conteúdo de extrema espiritualidade da arte romântica. Assim como o que imediatamente caracteriza a arte romântica é o aspecto religioso, Hegel evidencia, como não poderia deixar de ser, a pintura, desde a pintura medieval até o período em que ele estava vivendo. Mas é para a pintura renascentista cristã que nosso autor frequentemente se dirige, destrinchando as representações da história de Cristo, ainda que, posteriormente, exalte a pintura holandesa de seu tempo. A música é inserida da mesma maneira, com ênfase na transição da renascença ao romantismo, ou seja, com a transição de um mundo voltado ideologicamente para a religião em direção ao reconhecimento do Homem, diante de seus sentimentos e paixões direcionadas para o mundo em que vive, no Estado em que vive, com a preocupação de sua condição no mundo em que está inserido. Já a poesia é especialmente trabalhada por nosso autor, e seu delineamento acontece desde o período clássico até a poesia contemporânea a Hegel. Mas ainda assim, percebe-se nas entrelinhas da exposição dos *Cursos de Estética*, que aquele desenvolvimento histórico dito anteriormente não é abandonado, uma vez que Hegel dedica a maior parte desse momento à poesia de seu tempo, ao mesmo tempo em que delimita historicamente essa forma de arte diante de três gêneros da poesia: o épico, a epopéia e a poesia dramática.

No que se refere especificamente ao aspecto da subjetividade, a pintura evidencia o seu conteúdo nas Formas [*Formen*] da forma [*Gestalt*] humana e de todas as configurações naturais em geral, no aparecer do interior concentrado em si mesmo, como forma exterior espacial. Mas essa forma espacial não é o meio de expressão verdadeiramente adequado ao espírito. Por isto, a arte abandona essa forma de configuração espacial e toma as configurações do som, enaltecendo o aspecto da temporalidade, que

³⁷ A poesia não é um privilégio da forma de arte romântica. Tal como vimos acima, na forma de arte clássica, a poesia também se configura como um elemento essencial.

corresponde ao interior que se apreende a si mesmo como sentimento segundo sua interioridade subjetiva e expressa cada Conteúdo, tal como ele se faz valer no movimento interior do coração e do ânimo, no movimento dos sons. A segunda arte que segue este princípio da exposição é a música³⁸.

Mas a música se prende à ausência de forma no interior e a arte tem de levar adiante o interior e a aparição em sua realidade exterior. É a poesia, a forma de arte universal que realiza a totalidade do espírito. Isto significa que a arte que havia abandonado a objetividade e se voltado para o aspecto da interioridade, volta-se novamente para o aspecto da objetividade, mas não como exterioridade real, mas configurada para a intuição interior e os sentimentos. Para Hegel, é por meio da linguagem, pela arte do discurso da poesia, que o espírito se torna compreensível para si mesmo. Além do que, a poesia é arte universal porque está presente em todas as formas de arte.

Esse tratamento dos três modos de exposição artísticos pode ser evidenciado pela apresentação de Hegel sobre o conteúdo da arte romântica. A primeira consideração feita por nosso autor como parte desse conteúdo é o aspecto essencialmente religioso que se manifesta como a consciência universal da verdade e se mostra também através da arte. A beleza como não se refere mais à idealização da forma objetiva, mas sim à forma interior da alma em si mesma, se torna então uma beleza da interioridade [*Innigkeit*]. E como primeira manifestação da subjetividade, o sentimento do amor se apresenta como o conteúdo universal do romântico em seu círculo religioso. Esse sentimento deve ser entendido aqui a partir da concepção cristã, primeiro como os momentos do Espírito Absoluto, expressos em Deus mesmo, na medida em que Ele se torna homem; em segundo lugar, como o amor em sua forma positiva, como sentimento reconciliado do humano e do divino dado, por exemplo, pela representação da Sagrada Família; e, por último por meio da comunidade, como o espírito de Deus presente na humanidade. Nesses termos, em que se sobrepõe como tema de fundamental importância o aspecto da subjetividade, na unidade do espírito absolutamente consigo mesmo, a arte pode,

³⁸ HEGEL, 2002, vol.III, p.192.

como sugere Hegel, aparecer como um caráter supérfluo, já que esse conteúdo deve aparecer primeiro na consciência, como consciência da verdade. No entanto o conteúdo religioso da arte romântica

traz consigo o fato de impelir o antropomorfismo até o extremo, na medida em que justamente este conteúdo tem como ponto central o estar unido [*Zusammengeschlossenheit*] do absoluto e do divino com a subjetividade humana intuída efetivamente e, por isso, também aparecendo exterior e corporalmente, e deve expor o divino nesta sua singularidade ligada à carência da natureza e do modo do aparecer [*Erscheinung*] finito. A este respeito, a arte fornece à consciência intuitiva, para o fenômeno de Deus, a presença específica de uma forma efetiva singular, uma imagem concreta também dos traços exteriores dos acontecimentos, nos quais se estende o nascimento de Cristo, sua vida e seu sofrimento, sua morte, sua ressurreição e o estar elevado ao lado direito de Deus, de modo que em geral apenas na arte o fenômeno efetivo desvanecente de Deus se repete numa duração sempre renovada³⁹.

Tal representação ocorre por meio da pintura cristã, que, por meio de seus elementos sensíveis como o uso ou a combinação de cores, permite à forma da objetividade, tal como ela é para a intuição, que seja transformada numa aparência artística colocada pelo espírito no lugar da forma real mesma. Assim como a luz, como elemento físico da pintura, torna a objetividade visível em geral, e ainda fornece através de sua oposição entre o claro e o escuro (sombra), o princípio para a cor, como o que ilumina o autêntico material da pintura. E a exposição das formas ainda pode ser delineada por meio da perspectiva, que revela a profundidade do objeto configurado. A pintura permite a representação, segundo Hegel, da seriedade religiosa e a ética da concepção e da exposição da beleza ideal [*Ideelle*] das formas, por outro lado, permite também a particularidade do que é efetivo e a arte subjetiva do fazer. A noção de beleza ideal, como dito anteriormente, não pode ser confundida com o ideal da arte clássica. Com efeito, nem toda representação artística por meio da pintura pode ser configurada como bela. A arte romântica permite a noção do não-belo [*Unschönen*]⁴⁰ em um amplo espaço de jogo.

³⁹ HEGEL, 2000, vol.II, p.271.

⁴⁰ Não se trata especificamente do que é feio.

Vale aqui ressaltar a nova tarefa do artista da forma de arte romântica. Ele deve apresentar a Idéia como ela é revelada na força espiritual do Homem e os seres humanos com todos os seus defeitos e qualidades tornam-se a matéria principal para o artista romântico. Além do que, o artista tem a difícil tarefa de mostrar o universal sobre o particular, pois Cristo é representado como o homem em geral, mas não pode ser exibido como totalmente humano ou, o seu aspecto de divindade desapareceria. Ainda, a representação física da figura divina é modificada de acordo com as mudanças da idade de Cristo e esta se torna mais uma dificuldade para o artista, pois tais mudanças redesignam as explicações sobre o tipo de qualidades divinas atribuídas a Cristo e o tipo de características externas que melhor exemplificam estas qualidades. No entanto a expansão do cristianismo oferece aos artistas os mais diversos temas, o que ajuda a configurar alguns modos de exposição. São os períodos da infância e os da Paixão de Cristo, os melhores temas para a pintura, momentos que Cristo não aparece em si mesmo espiritualmente. A representação do menino Jesus, facilitada pela bela expressão da infância e o amor materno de Maria por Cristo é designado por Hegel como o mais belo conteúdo para o qual alçou a arte cristã em geral; e a crucificação representa o momento em que a divindade é impedida, humilhada, com dor no momento da negação.

Todo esse conteúdo religioso apenas está na interioridade da representação e a arte de algum modo aparece como fator secundário, uma vez que ela não cria e revela a partir de si mesma, o objeto absoluto, mas o recebe da religião. O exterior e o interior não se encontram em sua completa unidade e a interioridade, como totalidade infinita e conteúdo do ânimo, se sobrepõe ao modo exterior.

Esta mística romântica, na medida em que se limita à bem-aventurança no absoluto, permanece uma interioridade [*Innigkeit*] abstrata, porque se opõe ao que é mundano e o afasta de si, em vez de penetrá-lo e de acolhê-lo em si mesma de modo afirmativo. Nesta abstração, a fé está separada da vida, da efetividade concreta da existência humana, da relação positiva dos homens entre si, os quais apenas se sabem idênticos e se amam na fé – e por causa da fé – em um terceiro, no espírito da comunidade. Este terceiro é somente a fonte clara na qual se espelha a sua imagem, sem que o homem olhe de

imediatamente no olho do homem, entre numa relação direta com o outro e sintam a unidade do amor, da confiança, da esperança [*Zuversicht*], dos fins e das ações na vitalidade concreta⁴¹.

O que Hegel designa como comunidade é a Igreja, onde o Homem encontra a sua interioridade abstratamente religiosa no reino de Deus. O Homem espelha a sua imagem nessa comunidade, mas falta a ele reconhecer-se diante do outro, o outro que participa de sua vida mundana. Por isso o ânimo que anteriormente se espelhava apenas nas resoluções da fé e da comunidade, tem de sair do reino celestial, olhar para si mesmo e se reconhecer em seu conteúdo presente, pertencente ao sujeito enquanto sujeito. A interioridade que inicialmente se encontrava apenas no terreno da religião passa a ser de espécie mundana. A interioridade não muda, esse aspecto apenas se desloca para outras instâncias diante das necessidades do Homem, por isso se volta para outra esfera do conteúdo.

O sujeito apenas está pleno por si mesmo enquanto singularidade em si mesmo infinita, sem desdobramento ulterior mais concreto e importância de um conteúdo em si mesmo objetivo, substancial, de interesses, fins e ações. – Mas, de modo mais preciso, são principalmente três sentimentos para que o sujeito se eleve a esta finitude: a honra subjetiva, o amor e a fidelidade. Estes sentimentos não são propriamente propriedades éticas e virtudes, mas apenas Formas da interioridade romântica do sujeito preenchida consigo mesma⁴².

Esses três sentimentos constituem o conteúdo principal da cavalaria. A honra diz respeito à personalidade do sujeito, como o respeito da personalidade para suas próprias concepções. Esse não é um sentimento egoísta, pois por meio dele, o sujeito representa a honra para si e para os outros, definindo o que o sujeito é na representação da honra. Esse sentimento é fundamental para o mundo romântico, na medida em que toma como pressuposto o fato de o Homem ter saído de sua representação meramente religiosa e de ter finalmente penetrado na esfera de sua existência. Já o amor romântico encontra a sua origem no sentimento, pois

⁴¹ HEGEL, 2000, vol.II, p.287.

⁴² *Ibidem*, p.288.

no amor a coisa suprema é sobretudo a entrega do sujeito a um indivíduo do outro sexo, o abdicar de sua consciência autônoma e de seu ser-para-si-mesmo singularizado, o qual primeiramente na consciência do outro se sente impelido a ter seu próprio saber sobre si mesmo⁴³.

A caracterização hegeliana do amor, como a entrega total do sujeito a outro, opõe esse sentimento ao da honra, na medida em que na honra o sujeito primeiro se reconhece em sua personalidade e depois a representa no outro. Por outro lado, os dois sentimentos se aproximam, se o amor for considerado como a realização do que já reside na honra. Pois a necessidade do reconhecimento de um sujeito pelo outro é vital para os dois tipos de sentimentos. A especificidade do amor reside no fato de o sujeito perder-se no outro, por vezes até significa esquecer-se de si mesmo e reconhecer a vitalidade apenas no outro. Essa relação é dirigida pela fantasia e o belo é identificado com essa fantasia gerada pelo amor e não apenas pelo sentimento em si mesmo. No entanto, o amor romântico tem as suas contingências, que caracterizam também o seu limite, pois esse sentimento é apenas do sujeito singular, que por vezes não abrange os interesses e conteúdo da existência humana, que se estendem para questões fundamentais como a família, os fins políticos, a pátria, o Estado e a religião. Disso segue-se que o amor é uma condição privada da particularidade do sujeito.

Hegel caracteriza ainda o sentimento da fidelidade, mais especificamente a fidelidade de vassalo da cavalaria. A fidelidade pode ser entendida como um sincero comprometimento entre seres humanos, em todas as nossas relações, muitas vezes apenas identificada às relações de amizade e amor. Essas relações ocorrem entre iguais, no comprometimento de um com o outro. Mas, nosso autor designa aqui a fidelidade do vassalo da cavalaria a seu superior, seja ele, um príncipe, um imperador ou um rei. Mas essa não é a mesma relação, por

⁴³ HEGEL, 2000, vol.II, p.297.

exemplo, entre um escravo e seu senhor, mas um sentimento de fidelidade *que carece da livre autonomia da individualidade e dos fins próprios e das ações e, desse modo, é subordinada*⁴⁴.

Assim, pois, o caráter cavaleiresco da fidelidade sabe muito bem sustentar a propriedade, o direito, a autonomia pessoal e a honra do indivíduo e não é, por conseguinte, reconhecida como um dever enquanto tal, que também devesse ser seguido contra a vontade contingente do sujeito. Pelo contrário. Cada indivíduo torna sua subsistência e, desse modo, a subsistência da ordem universal dependentes de seu prazer, inclinação e modo de pensar singular⁴⁵.

Como dito anteriormente esses três sentimentos constituem os aspectos fundamentais da cavalaria. Essas configurações permitem à arte, diferente daquilo que verificamos no momento da religião, a entrada da vitalidade espiritual mundana, o que torna a condição da arte mais independente, pois agora ela pode criar a partir de si mesma e apresentar uma beleza mais livre. Dentre as artes particulares, a que melhor representa esse período é a poesia romântica, pois a mesma não se encontra na história sagrada, presa às virtudes da piedade cristã, configurando um sujeito que se nega absolutamente em sua mundaneidade. Nesse novo momento a poesia é a melhor forma de arte porque designa a liberdade do sujeito subjetivo, que se move no terreno mundano dele mesmo. “Ela se ergue completamente livre, sem matéria, puramente criadora e produtora; é como o pássaro que canta livre seu canto a partir do peito⁴⁶.” Aqui a poesia também não está presa às virtudes heróicas representadas na poesia grega, mas sim aos graus do heroísmo da cavalaria, representados pelos sentimentos de honra, fidelidade e amor.

A última apresentação do conteúdo da arte romântica é uma exposição de Hegel da arte de seu tempo, exposição feita de tal maneira que nosso autor faz questão de ressaltar com bastante ênfase o abandono das representações religiosas e cavaleirescas. Ainda que na cavalaria, a condição do Homem enquanto sujeito, que se reconhece em seu mundo, seja

⁴⁴ HEGEL, 2000, vol.II, p.304.

⁴⁵ Ibidem, p.305.

⁴⁶ Ibidem, p.291.

ênfâtizada. A diferença é que nesta terceira e última fase, nosso autor pretende incluir todos os aspectos, interior e exterior, descritos tal como o ser humano encontra-se configurado no mundo que ele vê, na forma de arte romântica. Hegel descreve esse momento da seguinte maneira:

Por isto, neste terceiro círculo da Forma de arte romântica desaparecem as matérias religiosas e a cavalaria com seus fins e altas intuições gerados a partir do interior, aos quais nada corresponde imediatamente no presente e na efetividade. O que, em contrapartida, se satisfaz de modo novo é a sede por este presente e efetividade mesmos, o autocomprazimento por aquilo que está aí, a satisfação consigo mesmo, com a finitude do ser humano e com o finito, com o particular, com o que é da espécie do retrato [*Porträtartigen*] em geral. O ser humano quer ver diante de si, em seu presente, o que é presente mesmo, em vitalidade presente recriada pela arte como sua própria obra humana espiritual, mesmo com o sacrifício da beleza e da idealidade do conteúdo e do fenômeno⁴⁷.

O que se apresenta, neste novo momento, não é diferente daquilo que é imediatamente apresentado para essa forma de arte, ou seja, a condição da subjetividade infinita em si mesma, que é e permanece incompatível com a matéria exterior. Mas agora o que se concebe em arte é toda e qualquer representação criada e produzida pela fantasia e imaginação do artista, desde temas políticos, sociais, retratos, representação da natureza, até os temas mais triviais. A arte é qualificada sem matéria específica e não é mais primariamente concernente à Idéia. O que se eleva é a habilidade subjetiva e a arte da exposição. Nessa condição, o artista tem uma autonomia sobre si mesmo, com fins particulares que se referem apenas a sua individualidade, por outro lado, o artista é um indivíduo de ação, que não se perde em devaneios e ainda representa, mesmo diante de sua inteira autonomia as configurações do mundo que ele vê ou que deseja.

O fato de tudo ter lugar nas representações da forma de arte romântica, todas as esferas da vida e todos os fenômenos, leva a arte romântica à sua dissolução.

Por um lado, a saber, coloca-se a efetividade real em sua objetividade prosaica, considerada do ponto de vista do ideal: o conteúdo da vida comum

⁴⁷ HEGEL, 2000, vol.II, p.309-310.

cotidiana, que não é apreendida em sua substância, na qual contém algo de ético e de divino, mas na sua mutabilidade e transitoriedade finita. Por outro lado, é a subjetividade que, com seu sentimento e visão, com o direito e poder de seu chiste, sabe elevar-se como mestre da efetividade inteira, não deixa nada em sua conexão usual e em sua validade que possui para a consciência comum, e apenas se satisfaz na medida em que tudo é atraído para dentro deste âmbito se mostra em si mesmo por meio da forma e da posição que a opinião subjetiva, o capricho, a genialidade, lhe dão, como dissolúvel e dissolvido para a intuição e sentimento⁴⁸.

As representações do cotidiano, do agir e atuar humanos, da vida burguesa, das atividades mundanas em geral faz com que a arte se dissolva completamente na representação [*Darstellung*] de retratos, principalmente através da pintura e da poesia. Este novo aspecto da arte é concebível como uma regressão da arte para a imitação da natureza, o que torna a arte prosaica. Se comparada com a arte ideal, ou com o que Hegel designa como a autêntica obra de arte, essa nova configuração parece inferior, mas se é levado em consideração o talento desse novo artista e a vitalidade subjetiva com os quais o mesmo concebe as mais diversas representações, segundo sua forma e fenômeno interiores e exteriores, então logo não vê-se que essa nova concepção da arte merece também ser chamada de obras de arte.

Hegel ainda ressalta que se é a pura subjetividade do artista que se mostra na arte, como uma produção, na qual o sujeito produtor apenas se dá a conhecer a si mesmo, então a arte torna-se arte do capricho e do humor. “No humor é a pessoa do artista que se produz a si mesma, segundo seus lados particulares bem como segundo seus lados mais profundos, de modo que nisso se trata essencialmente do valor espiritual desta personalidade⁴⁹.” Ou seja, esta característica da subjetividade do artista mostra o recuar do ser humano em si mesmo e a arte torna-se então objeto do humano, do que é puro e estritamente as disposições de ânimo do Homem. O conteúdo da arte está no próprio artista, no modo como o espírito humano se determina a si mesmo.

⁴⁸ HEGEL, 2000, vol.II, p.330.

⁴⁹ Ibidem, p.336.

Essas considerações determinam o novo momento da arte, como o da reflexão, que é própria da subjetividade do artista e, este conteúdo, que inicialmente aparece como o que dá início à forma de arte romântica, também determina sua dissolução.

Dentre as artes particulares da forma de arte romântica, a única não citada, até o presente momento, na descrição dessa forma de arte foi a música. Primeiro pelo fato de Hegel não contextualizar de modo estritamente histórico essa forma de arte, tal como faz com a pintura e a poesia, e segundo, pela admissão de nosso autor em não conhecer música tão profundamente como as outras formas de arte citadas por ele. De fato, a descrição da música feita por Hegel, não oferece detalhes tão específicos como nas outras formas de arte, mas não podemos deixar de reconhecer um Hegel que conhece bem os elementos que compõem a música. Autores como Theodor Adorno⁵⁰, por exemplo, fazem uso do elemento da música, da estética hegeliana, para analisar a situação da música de seu tempo, mesmo com alguma ou outra crítica a Hegel. Daí o fato de não podermos dar menos importância a esta forma de arte.

Hegel analisa a música, principalmente comparada com as artes plásticas e com a poesia, para posteriormente demonstrar como essa espécie de arte expõe e demonstra seu conteúdo e então especifica diante disto o efeito peculiar da música, à diferença das demais artes no que tange ao ânimo.

A grande diferença entre a pintura e a música é que a primeira contextualiza o espaço e a música o tempo. Determinadas ações são limitadas pelo espaço da pintura e nos fazem sentir emoções limitadas. A música é apta para fazer surgir as emoções mais sutis e variadas, além do que pode nos dar a reação emocional que freqüentemente acompanha os eventos ideais. Em comparação à poesia, a música tem características muito similares à primeira. Ambas empregam ritmo e harmonia para atingir seus efeitos. A diferença entre as duas artes no que tange aos aspectos subjetivos é que na música o apelo emocional é separado de idéias

⁵⁰ ADORNO, Theodor. *Filosofia da nova música*. Trad: Magda França. S.P.: Perspectiva, 2004. p. 20-31.

e imagens específicas. A poesia, ao contrário, não apenas nos apresenta as emoções universais que algumas vezes aparecem aos homens, mas também o desenvolvimento de situações concretas nas quais tais emoções tornam-se expressas. A música nos dá um universo abstrato, a poesia nos dá um universo concreto. A música pode nos dar uma concepção abstrata da unidade. Ela nos dá a emoção sem especificar para nós qualquer conteúdo no qual a emoção está necessariamente envolvida. Apenas a poesia nos dá ambos, unidade e conteúdo⁵¹.

Diante do grau de espiritualidade de cada forma de arte específica citada por Hegel, no que diz respeito à forma de arte romântica, a poesia é a mais elevada, depois a música e, por último, a pintura. Esta também é a ordem de como cada uma destas formas de arte aparecem a nós, como representando melhor a unidade dos sentimentos e ações expostos pelas respectivas formas de arte. E o fato de a poesia ser a de conteúdo espiritual mais elevado, torna esta forma de arte também a mais próxima do conceito, ou do absoluto. Estas, dentre outras perspectivas, nos coloca diante da problemática de Hegel sobre o tema do fim da arte. Tais considerações serão especificadas no capítulo subsequente.

2.3 - A RELAÇÃO DIALÉTICA DAS FORMAS DE ARTES PARTICULARES: DA ARQUITETURA À POESIA.

Para o desfecho do presente capítulo não é possível deixar de mencionar a relação dialética das formas de artes particulares: arquitetura, escultura, pintura, música e poesia, ainda que já citadas anteriormente, segundo as modalidades de expressão artística. A especificação deste momento fundamenta com mais rigor a apresentação dos *Cursos de Estética*, e ainda, revela-nos elementos importantes para o desmembramento de nossa problemática principal.

⁵¹ Esta elucidação sobre a música acima descrita foi principalmente influenciada pela leitura de KAMINSKY, Jack. Hegel on art – An interpretation of Hegel's Aesthetics, N.Y.: State University of New York, 1962.

No item anterior foi desenvolvido o sistema das Formas de arte, uma vez que estes pressupunham o conceito de ideal para as três Formas de arte universais pronunciadas por Hegel. A necessidade de se explicitar cada tipo de arte em sua particularidade deve ser mencionada para compreendermos de acordo com o filósofo, como o desenvolvimento interior da beleza se apresenta em sua existência sensível e histórica, e ainda, como cada uma destas artes particulares se distinguem através do conceito de beleza em cada momento de sua Forma universal. Essas artes particulares são anunciadas por meio de materiais sensíveis, nos quais a objetividade exterior de cada forma de arte universal se desfaz em momentos determinados de sua realização na história e diante da necessidade da realização da Idéia. Para tanto, o conteúdo que Hegel pretende esmiuçar é o da configuração da beleza, e a mesma, enquanto verdadeiramente bela, é a espiritualidade configurada por meio do ideal. Em todas as manifestações das artes particulares o que Hegel expõe como conteúdo da beleza são as configurações da verdade divina, tanto exteriormente por meio da objetividade quanto interiormente por meio da subjetividade. É por meio do processo histórico da humanidade que Hegel proclama o âmbito da religião manifesta através do aparato sensível da arte, e ainda, proclama o desenvolvimento autônomo no mundo da arte.

A primeira das formas específicas de arte é a arquitetura. Esta forma de arte, como já dito acima, configura a forma de arte simbólica e como não poderia deixar de ser, expõe como os aspectos naturais deste momento, se ajustam ao mundo exterior para o primeiro processo de realização do Espírito. Por isto a arquitetura, tal como Hegel a entende, está capacitada para indicar seus significados, na forma de arte simbólica, uma vez que se mostra exteriorizada em todo e qualquer ambiente.

O que o filósofo nos apresenta na verdade é uma espécie de histórico da arquitetura e não apenas os aspectos da arquitetura desse primeiro momento elucidado como simbólico. Este tratamento histórico da arquitetura é configurado por meio da arquitetura simbólica ou

autônoma, da arquitetura clássica e da arquitetura romântica. No entanto, Hegel não indica que esse primeiro momento deve ser configurado de modo histórico, pois seria difícil classificar a arquitetura como a primeira forma de arte da história. O faz desta maneira por acreditar que a bela arte tem um início, e que o mesmo não pode ser identificado a partir do ponto de vista histórico, mas sim pelo “impulso de examinar uma coisa no seu início, porque o início é o modo mais simples em que ela se mostra⁵²”. Esse início anunciado por Hegel significa como a arte se mostra inicialmente em sua naturalidade, no ambiente exterior do espírito e, a arquitetura se apresenta antes mesmo que outras formas de arte como, por exemplo, a música e a poesia. Este argumento de Hegel inicialmente pode nos parecer estranho, pois como podemos ter a certeza de que tipo de arte surgiu em primeiro plano, ou ainda, como tais configurações foram chamadas de arte? No entanto, o filósofo supõe que tenha sido a arquitetura a primeira das configurações, pelo fato de a mesma representar a morada, tanto de homens quanto do culto de deuses.

Portanto, inicialmente está dada uma necessidade, e justamente uma necessidade que se encontra fora do âmbito da arte, cuja satisfação conforme a fins nada tem a ver com a arte bela e ainda não causa quaisquer obras de arte. O homem também tem o prazer de saltar, ele carece da comunicação por meio da linguagem, mas falar, pular, gritar e cantar ainda não são por isso poesia, dança e música. Mas se também no interior da comunidade a fins arquitetônicos sobressai o ímpeto por forma e beleza artísticas para a satisfação de determinadas necessidades, em parte da vida cotidiana, em parte do culto religioso ou do Estado, então certamente temos nesta espécie de arquitetura de imediato uma divisão. De um lado se encontra o homem, o sujeito ou a imagem do Deus como finalidade essencial, para a qual do outro lado, a arquitetura fornece apenas o meio do ambiente, do invólucro, etc. Com uma tal divisão em si mesma não podemos constituir o início, o qual é, segundo a sua natureza, o imediato, o simples, e não tal relatividade e relação essencial, mas devemos procurar um ponto onde uma tal diferença ainda não se destaca⁵³.

Além desta menção ao início das representações sensíveis, sejam elas chamadas de arte ou não, Hegel também se propõe a anunciar como a espiritualidade se mostra em seu aparato sensível, principalmente por meio de instâncias religiosas e, a arquitetura simbólica

⁵² HEGEL, 2002, vol. III, p. 33.

⁵³ *Ibidem*, p.35.

ou autônoma é apresentada como o primeiro conteúdo do sagrado. Hegel revela a arquitetura simbólica, desse modo, apoiado em Goethe. “O que é sagrado? Pergunta Goethe certa vez em um dístico e responde: É aquilo que une muitas almas⁵⁴”. É por meio de colocações como essa que Hegel, mostra a arquitetura por vezes não separada da escultura. As moradas dos deuses contêm os mesmos, e estes, são representados através de esculturas. Ou seja, a arquitetura e a escultura por vezes se misturam mesmo que a primeira se mostre predominante. Como exemplo, o filósofo apresenta as colunas fálicas, os obeliscos e os templos egípcios. Estes últimos representam alguns dos monumentos sepulcrais grandiosos mais antigos pelas pirâmides do Egito, unindo a idéia de forma sensível ao conteúdo espiritual predominante. Ainda, a referência das pirâmides se mostra fundamental uma vez que introduz os elementos mais característicos da arquitetura, como a linha reta, a regularidade e a abstração das formas.

Essas formas servem inicialmente a meros fins, seja pela morada humana ou mesmo para a representação de uma divindade completamente atrelada ao mundo natural, por isso, configuram-se como formas simples, pois atendem somente ao aspecto da necessidade, ainda que as famosas três pirâmides do Egito sejam consideradas uma das sete maravilhas do mundo. Mas não podemos desvencilhar-nos do conteúdo do que se fazia necessário ou não em épocas tão remotas e ainda, de como o homem gradualmente foi sentindo a necessidade da saída da abstração das formas para a conformidade da beleza. As primeiras manifestações de beleza na arquitetura surgiram da própria necessidade de morada do homem e, mostram-se inicialmente através das colunas, usadas hoje tal como concebemos os pilares, para a sustentação do teto em referência à base, ou como hoje entendemos, para a fundação.

Desta maneira, com a coluna, a arquitetura propriamente dita sai do mero orgânico para a conformidade a fins racional, e desta para a aproximação do orgânico. (...) A bela coluna parte da forma natural, que é então transfigurada para a pilastra, para a regularidade e racionalidade da Forma⁵⁵.

⁵⁴ HEGEL, 2002, vol. III, p.42.

⁵⁵ Ibidem, p.61.

Essa racionalidade da Forma inaugura a arquitetura clássica, na qual o significado espiritual já adquiriu fora da arquitetura a sua existência livre e, nesse momento, principalmente a escultura se sobrepõe à arquitetura. Se antes os templos eram representados em suas formas simples, guardando os mortos, na antiguidade clássica a arquitetura ganha belas formas, que incluem desde colunas bem elaboradas, estátuas de deuses, até os frisos antigos que narravam belamente mitos gregos.

Os romanos mantiveram alguns elementos da arquitetura clássica, mas diferiram dos gregos com a construção de arcos e abóbadas. Além disso, exuberavam riquezas em suas construções, demonstrando um novo aspecto de nobreza, que identificava a morada dos mais nobres, diferente do povo grego que ostentava beleza e nobreza apenas na construção de templos, mantendo a morada do povo em geral, em um mesmo nível de simplicidade.

A última representação de Hegel da arquitetura refere-se à arquitetura romântica. Inicialmente as maiores edificações, tal como entre os romanos, representavam a exuberância da nobreza, que se dividia entre a Igreja e os nobres que habitavam os exuberantes castelos, desde o período medieval. A ostentação do poder divino era representada verticalmente, apontando para o céu. Esta característica dava à arquitetura da época a impressão de que as construções eram bem maiores do que de fato elas eram. Além do que, quanto mais alta a torre de uma Igreja, mais “perto se estava de Deus”.

À natureza inorgânica do espírito, que ganha a sua forma artística adequada por meio da arquitetura, contrapõe-se o espiritual mesmo, de modo que a obra de arte alcança e expõe a espiritualidade como o seu conteúdo. Já vimos a necessidade deste progredir; ela reside no conceito do espírito, que se diferencia em se ser para si subjetivo e em sua objetividade como tal. Dentro desta exterioridade transparece certamente o interior por meio do tratamento arquitetônico, sem poder todavia penetrar totalmente no objetivo e tornar o mesmo a exteriorização pura e simplesmente adequada do espírito, a qual deixa apenas aparecer o espírito mesmo. Por isso, a arte retira-se do inorgânico – que a arquitetura, em sua conexão com as leis da gravidade, está empenhada em aproximar da expressão do espírito – para o interior, o qual em sua verdade superior surge para si não misturado com o inorgânico. É neste caminho de retorno do espírito em si mesmo desde o massivo e o material que nos deparamos com a escultura⁵⁶.

⁵⁶ HEGEL, 2002, vol. III, p. 103.

A arquitetura enquanto elemento material pesado, que tem suas formas inorgânicas ordenadas segundo as abstrações simétricas do entendimento, não pode realizar o ideal, fazendo com que a realidade exposta para a Idéia se mantenha impenetrável como exterior. Mas a arquitetura possui a peculiaridade de dar a morada para os deuses. “E, assim, ela aplanar o lugar para o Deus, dá Forma para o exterior que o rodeia e constrói seu templo como o espaço para a concentração e direcionamento para os objetos absolutos do espírito⁵⁷”. É a partir dessa configuração religiosa que a arquitetura se volta a seu material pesado, mas para uma determinidade mais leve, e uma vez ultrapassado o seu conteúdo, volta-se mais para a escultura, na representação da morada dos deuses.

Sendo a Forma de arte clássica, a única Forma de arte que coloca em perfeita harmonia forma e conteúdo, é a arte da escultura a sua principal representante. Mesmo carregando o peso da pedra da arquitetura, a escultura ganha gradualmente formas perfeitas nas representações de deuses antropomórficos. Essa representação se mostra através da objetividade do espírito decorrente de seu material pesado, mas ao mesmo tempo essa objetividade escapa ao seu aspecto formal cedendo espaço à subjetividade do espírito, pois o mesmo não poderia se realizar apenas diante da matéria sensível, mas apenas como sujeito. O sujeito nesse caso é representado como ser abstrato, pela figura divina representada por meio da figura humana. O mais interessante é reconhecermos que as representações, mesmo que humanas, se elevem ao ideal da perfeição, a qual, obviamente, não advém do humano, mas do caráter divino do ideal grego.

Por isto a escultura é a arte ideal. Tem como seu objeto a individualidade que é em si e para si, o caráter inteiramente objetivo, voltado à bela necessidade livre. Sua forma surge do espírito da imaginação que abstrai e pensa a partir da contingência da subjetividade espiritual e da forma corpórea, sem a instância de sentimentos e desejos. O que ressalta o fato de os

¹¹⁸ HEGEL, 2001, vol. I, p. 98.

artistas gregos serem capazes de eliminar eventos e aspectos das ações humanas, uma vez que sabiam discernir quais poderes divinos estavam imbricados com as ações humanas.

A escultura grega é completa em idealização também nos seus aspectos particulares da forma escultórica, que se revelam pela cabeça, pela posição do corpo e pelo princípio da vestimenta. Todos esses traços somente são decodificados a partir da imagem humana, na qual os gregos perceberam o absoluto e registraram suas obras.

A vitalidade destas obras reside no fato de que elas foram geradas livremente a partir do espírito do artista. O artista não se satisfaz neste estágio nem em fornecer, por meio de contornos, indicações e expressões universais aproximadas, uma representação igualmente universal daquilo que quer expor, nem acolhe por outro lado, no que concerne ao individual e ao singular, as Formas, tal como as captou casualmente a partir do exterior. Por isso, ele as reproduz também não com a fidelidade casual, mas sabe em criação livre própria colocarem concordância ela mesma novamente individual o singular empírico de acontecimentos particulares com as Formas [*Formen*] universais da forma [*Gestalt*] humana, concordância que se mostra tanto completamente penetrada pelo Conteúdo espiritual daquilo que está chamado a levar à aparição, quando manifesta a vitalidade, concepção e animação próprias por meio do artista. O universal do conteúdo não foi criado pelo artista; foi fornecido a ele pela mitologia e lenda inteiramente do modo que encontra previamente também o universal e as singularidades da forma humana: mas a viva individualização livre, que ele realiza por meio de todas as partes, é a sua própria intuição, sua obra e mérito⁵⁸.

A liberdade dessas formas gregas não se restringia apenas ao repousar dessas formas, mas também através dos aperfeiçoamentos que o artista lançava à obra. Tais detalhes são constituintes dos aspectos particulares da escultura citados acima, mas que ao mesmo tempo deveriam abandonar do corporal o que é nele propriamente natural, ou seja, o que indica as funções naturais do corpo. Esta espécie de contrariedade da representação da figura humana, mas que abandona seu aspecto natural, torna a escultura forma e expressão do espírito, pois “o ideal autêntico mais rígido deve corporificar a espiritualidade e torna-la presente apenas por

⁵⁸ HEGEL, 2002, vol. III, p.124.

meio de sua forma e da expressão (sic. A.K.S), mas mostrar a forma sempre mantida coesa, sustentada e completamente penetrada por este seu conteúdo espiritual⁵⁹”.

Ainda que a escultura mantenha o aspecto de objetividade diante de seu material, já indica o princípio da subjetividade que se mostra através de seu conteúdo e de seu modo de exposição artística. É essa subjetividade que produz a transição universal da escultura para as demais artes. Por isso o conteúdo das artes particulares da Forma de arte romântica será o da espiritualidade particular. Se na escultura a figura do deus era representada em seu sereno repouso, agora a figura de Deus é apresentada na mais variada subjetividade, uma subjetividade que é viva segundo as paixões, desejos e acontecimentos humanos.

A pintura, segundo Hegel, exterioriza seu conteúdo, dando-lhe as formas da figura humana e das formações naturais em geral, sem se ater ao caráter sensível e abstrato da escultura e, é na pintura que o espírito se afirma através da subjetividade finita e infinita, exprimindo em seu material, vida e movimento.

Segundo o filósofo, a pintura elevou seu grau de desenvolvimento no cristianismo da Idade Média e Moderna, nos quais a intimidade dos sentimentos, as felicidades e sofrimentos da alma, abriram à arte profundidades que só a pintura era capaz de explorar e exprimir. Tais descrições sobre a pintura se tornaram fonte de reflexão para Hegel, inicialmente considerando o aspecto religioso representado por esta forma de arte e, posteriormente, considerando os aspectos sociais e políticos, que de uma maneira ou de outra já haviam sido exacerbados anteriormente, por meio da religião.

Toda a descrição dessa forma de arte feita por Hegel, no que diz respeito ao seu conteúdo, só pode ser compreendida se analisados os materiais utilizados para a realização do formato pictural. Os materiais usados na pintura exigem uma animação mais subjetiva, na qual o elemento sensível em que a pintura se evolui é o da superfície restringida às três

⁵⁹ HEGEL, 2002, vol. III, p. 126.

dimensões do espaço, suprimindo uma das três dimensões e fazendo da superfície o elemento das suas representações. A mesma objetiva a particularidade das figuras que são expressas com o auxílio das cores, da luz e da perspectiva. Esse conjunto delinea as formas dos objetos representados e os mesmos são transformados pelo espírito em aparências artísticas que sobressaem às figuras reais. Dessa maneira, a interioridade do espírito procura exprimir-se pelo reflexo da exterioridade. Essa expressão, que se realiza por meio de um alto conteúdo de subjetividade, se reclusa em si mesma para atingir o máximo de sua independência, na qual a subjetividade independe de um encadeamento com a realidade concreta, se revelando ainda assim, concreta e viva. Essa característica da pintura permite ao artista a possibilidade de enquadrar na esfera de sua arte, um grande número de assuntos que escapam, por exemplo, à arte da escultura. A alma do artista se reflete em sua obra, comunicando o lado mais íntimo do mesmo, na sua relação com o mundo.

Mesmo que por vezes a pintura seja utilizada para a decoração de edifícios públicos e de palácios, Hegel afirma que ainda assim esta forma de arte nunca deve perder a sua independência como arte livre. O artista tem por missão, expressar sua interioridade individual, mas ao mesmo tempo o faz em ricas particularidades variadas, o que exige o emprego de diversos materiais. O elemento essencial utilizado na pintura é a luz, que é fator de visibilidade dos objetos e representa a primeira auto-afirmação da natureza. No entanto, a luz constitui apenas um meio de manifestação usado pela natureza para tornar visíveis os objetos em geral. Por sua vez, a luz forma o império da cor e são as riquezas das cores que permitem a manifestação das produções e totalidades da pintura. Outro elemento importante é a perspectiva. Devido à primeira determinação essencial da pintura que é a superfície plana, é a configuração da perspectiva que permite a esta forma de arte um modo de exposição que se mostra aparente diante de todas as dimensões espaciais e diante da distância dos objetos, dando aos mesmos a sensação de movimento.

Diante da apresentação do material da pintura, devemos considerar como Hegel concebe o conteúdo apresentado pela mesma. Tal conteúdo comporta a profundidade do tema retratado e a representação da beleza ideal das formas, ambas manifestas por meio da seriedade religiosa e de temáticas realistas cotidianas. Essas temáticas exprimem a vida interior dos sentimentos que constitui todo o domínio da Forma de arte romântica. No caso das temáticas religiosas, o que constitui o centro ideal e o conteúdo principal do domínio religioso é o amor. Esse sentimento advém de uma característica do amor que se basta a si mesmo, tal como o amor maternal de Maria por Cristo. Este amor é representado por meio de figuras humanas, que representam esse sentimento como uma realidade viva e presente, tornando como tema ideal da pintura religiosa as representações da Sagrada Família. Dessa maneira a pintura é forçada a atribuir uma forma humana às representações divinas cristãs. As temáticas que envolvem Jesus satisfazem essa dimensão, uma vez que o que se apresenta é a representação do Deus-filho, o que permite a união entre o humano e o divino.

Em oposição à esfera religiosa, a pintura também apresenta em seu conteúdo, a representação da natureza, normalmente por meio de paisagens ou elementos individuais da vida natural, que oferecem, segundo Hegel, à invenção e à execução, muitas possibilidades para a expressão da individualidade. A pintura pode e deve exprimir esses aspectos naturais, uma vez que não se apresenta como uma simples imitação da natureza, mas reconhece nos objetos traços da afinidade com o espírito e situações particulares do mundo objetivo que comportam na vida sentimental disposições que correspondem à natureza. O que Hegel critica é a cópia fiel, que não expressa sentimentos, o aparecer totalmente realista, que tem como falta a expressão do vivente, o reflexo da alma. Para o filósofo, gostamos desse tipo de pintura pela comodidade e satisfação que consideramos que elas podem nos proporcionar, o que por vezes pode acarretar em nunca aprendermos a olhar o que é representado. A arte deve triunfar sobre a realidade, na medida em que o artista souber fixar as coisas mais instáveis e fugidias,

concebendo o elemento da ficção, que por vezes anima a vida instável. Por isto, a verdadeira pintura exige que o tema seja apreendido pela imaginação e representado por meio de figuras que exteriorizam os sentimentos em ações.

Tudo o que no coração humano ganha espaço enquanto sensação [*Empfindung*], representação e finalidade, tudo o que o coração é capaz de configurar como fato, toda esta multiplicidade pode constituir o diversificado conteúdo da pintura. Todo o reino da particularidade, desde o mais alto Conteúdo do espírito até os mais singulares objetos da natureza, mantém sua posição. Pois também a natureza finita em suas cenas e fenômenos particulares pode aqui aparecer, basta que alguma alusão a um elemento do espírito as ligue mais intimamente com o pensamento e a sensação [*Empfindung*]⁶⁰.

Para que o estudo de uma pintura seja completo, Hegel exige capacidade de apreciar e julgar quadros. Mas, segundo o filósofo, o melhor modo de estudar e fruir de modo racional a pintura, consiste em colocá-la em uma ordem histórica. Para realizar esse propósito, ele alinhou as pinturas bizantinas, italianas, holandesas e alemãs, segundo uma ordem evolutiva. Tais considerações do filósofo refletem a necessidade de certa erudição para a fruição de obras de arte.

A pintura é a primeira das formas de arte romântica apresentadas por Hegel. Nela o que é enaltecido é a sua configuração espacial, imersa em subjetividade, a segunda forma de arte apresentada é a música, que mantém o aspecto da subjetividade, mas diante da configuração temporal.

A música é apresentada por Hegel num desenvolvimento no mínimo curioso. Por um lado, esse momento é apresentado inicialmente pelo filósofo como uma descrição que será menos rica em detalhes, uma vez que Hegel humildemente se desculpa aos seus ouvintes por não conhecer tão detalhadamente os elementos característicos e históricos dessa forma de arte. Por outro lado, Hegel responde muito bem a expectativa dos referidos ouvintes de seu curso, pois descreve minuciosamente dados fundamentais na constituição da música, o que revela a

⁶⁰ HEGEL, 2001, vol. I, p.100.

erudição do filósofo. Mas o dado mais curioso para o leitor do presente é a explícita analogia do desenvolvimento da música no que se refere ao desenvolvimento dialético de sua Lógica. A apresentação do que Hegel expõe sobre a música poderia ser delineada neste momento, tal como a seqüência apresentada pelo filósofo, mas devido a este elemento curioso constatado, vale iniciar a descrição desta forma de arte com esta referência de nosso filósofo.

Assim, por exemplo, eu na verdade desenvolvi na minha Lógica o conceito como subjetividade, mas esta subjetividade como unidade ideal transparente se supera no que lhe é oposto, na objetividade; aliás, ela mesma como mera idealidade [*Ideelle*] é apenas uma unilateralidade e particularidade que se conserva diante de um outro, de algo oposto, da objetividade, e é apenas subjetividade verdadeira quando penetra nesta oposição e a supera e dissolve. Assim, no mundo efetivo também é dado às naturezas mais elevadas o poder de suportar e vencer em si mesmas a dor da oposição. Se a música deve expressar de acordo com a arte tanto o significado interior como também o sentimento subjetivo do Conteúdo o mais profundo, do religioso, por exemplo, e na verdade do religioso cristão, no qual os abismos da dor constituem um lado principal, então ela deve possuir em seu âmbito sonoro meios que são capazes de descrever a luta das oposições. Este meio ela conquista nos acordes dissonantes denominados de sétimos e nonos, cuja indicação mais determinada eu todavia não posso explorar no pomenor⁶¹.

Apesar de essa citação estar inserida no corpo da *Estética*, no recorte que se refere à harmonia, essa passagem resume bem o caráter do ponto de vista hegeliano sobre o todo da música. Além de mostrar que o desenvolvimento da música, tal como a Lógica, se apresenta a partir da subjetividade por meio de sua superação negativa da objetividade, para se expor como verdadeira subjetividade, essa passagem elucida a própria intenção de Hegel ao caracterizar a música como arte em sua idealidade. Isto significa que a música como parte da Forma de arte romântica já possui em si a característica da subjetividade interior. Resta compreendermos como este caráter é ressaltado nesse momento.

Para fazer essa leitura sobre a música, Hegel recorre às demais formas de arte por ele citadas, comparando, portanto, a música com a arquitetura, escultura, pintura e poesia. Com as artes plásticas a relevância da analogia comparativa deve-se principalmente ao fato de a música manifestar-se como arte específica que aparece subjetiva em seu interior e, mesmo em

⁶¹ HEGEL, 2002, vol. III, p. 314.

sua objetividade se mostra subjetiva, ou seja, desde o processo de criação até a fruição, que se mostra (se ouve) apenas exteriormente, a música diferente das formas de arte plásticas, tencionando sempre o aspecto subjetivo. Esse momento é principalmente configurado se atentamos para a evidência de as artes plásticas se apresentarem não somente de modo temporal, mas também e sobretudo espacialmente. Como lidar então com a situação tempo-espaço na música?

Diante disso é-nos apresentada uma problemática se configurarmos a noção espaço-tempo no aparato da música, pois é a dialética do espaço-tempo, ou o contrário, que coloca em movimento toda a dialética hegeliana, desde a filosofia da natureza, ainda no período de Jena⁶². No entanto, uma vez que não estamos recorrendo a esse momento da filosofia hegeliana, o recorte aqui estabelecido será exclusivamente o dos *Cursos de Estética*, ou perderíamos nosso objetivo. Hegel na passagem sobre a música, parece nos deixar muito evidente que o tempo tem um caráter específico que faz com que ele se diferencie da totalidade do espaço; e esse é um ponto que fica nítido justamente a partir de seu oposto. Contudo, um oposto precisa passar ao outro; um não é sem o outro. E por isto, definitivamente no que diz respeito à música a negação é a supressão da objetividade espacial que é executada inteiramente na materialidade.

No entanto, a música tem como material o *vibrar oscilante* do som, mas esse aspecto de materialidade somente é possível mediante o órgão subjetivo da audição. Sob esse ponto de vista torna-se mais inteligível a idéia de superação do espaço na música.

Com o som a música abandona o elemento da forma exterior e sua visibilidade intuitiva e também necessita, por isso, para a apreensão de suas produções, de um outro órgão subjetivo, o ouvido, que, assim como a vista, não pertence aos sentidos práticos, mas aos sentidos teóricos e é ele mesmo ainda mais ideal do que a vista. Pois a contemplação quieta, sem desejo, de obras de arte, deixa certamente os objetos subsistirem por si mesmos em repouso tal como estão aí, sem querer destruí-los, mas o que ela apreende

⁶² Para este delineamento ver: SERRA, Alice M. A dialética do tempo e espaço na filosofia de Hegel. Belo Horizonte: UFMG, 2003. (Dissertação de Mestrado).

não é o que é posto de modo ideal em si mesmo, e sim, ao contrário, o que se mantém em sua existência sensível. A orelha, ao contrário, sem se voltar praticamente para os objetos, percebe o resultado daquele vibrar interior dos corpos, por meio de que não mais aparece a forma material quieta, e sim a primeira resposta anímica [*Seelenhaftigkeit*] mais ideal. Uma vez que, além disso, a negatividade, na qual aqui penetra o material vibrante, é por um lado uma superação do estado espacial, ela mesma novamente superada por meio da reação do corpo, assim a exteriorização desta dupla negação, o som, é uma exterioridade que em seu surgimento se aniquila novamente por meio de sua existência mesma [*an sich selbst*]. Por meio desta dupla negação da exterioridade, a qual reside no princípio do som, o mesmo corresponde à subjetividade interior, na medida em que o ressoar, que já é em si e para si algo de mais ideal do que a corporeidade real para si mesma subsistente, também abandona esta existência mais ideal e desse modo torna-se um modo de exteriorização adequado ao interior⁶³.

Ou seja, o som é o material da música, mas é material abstrato, diferente da arquitetura e da escultura que tem, por exemplo, a pedra como material e da pintura, que possui como material, por exemplo, a cor. O fato de esse material ser abstrato é que faz com que a expressão musical tenha unicamente a subjetividade abstrata como objeto, pois o som não se molda, se sente, e é este sentir, o caráter de idealidade da música. Por isto a música é a arte do ânimo para o ânimo.

Isto não significa que a música apareça a partir de elementos aleatórios. Hegel nos mostra que a música deve seguir as leis harmônicas do som que se apresentam a partir de relações quantitativas.

A abrangência de sua conformidade a leis e necessidade das Formas recai basicamente no âmbito dos sons mesmos, que não penetram em uma conexão tão estreita com a determinidade do conteúdo que neles se introduz, e no que se refere à sua aplicação, além disso, permitem em geral, um amplo espaço de jogo para a liberdade subjetiva da execução⁶⁴.

Hegel nos apresenta a música como a forma de arte, que, mesmo diante de leis que devem respeitar suas relações quantitativas, ainda se mostra em uma liberdade com a qual outras obras de arte não podem se apresentar. Mais perto dessa liberdade estaria a poesia, mas a mesma, mesmo com toda a sua sonoridade se mostra afeita ao texto. A música, mesmo por

⁶³ HEGEL, 2002, vol. III, p.279.

⁶⁴ Ibidem, p.285.

vezes, com texto, renuncia a essa objetividade para se mostrar autônoma e, essa autonomia é enfatizada pelo próprio conteúdo da música, a sua interioridade.

É pela união do tempo, como atividade ideal da música, com o seu conteúdo dirigido para o ânimo, que a música se revela e chega até nós. No entanto, sendo os sons passageiros, Hegel salienta a necessidade de uma reprodução repetida dos sons, pois os sons são em si mesmos singulares e, só têm validade musical se puros e, se exteriorizados em leis harmônicas determinadas por relações numéricas. São essas relações numéricas que determinam o ressoar dos sons e especificam a qualidade do material da música. Tais determinações são estabelecidas por meio do compasso, do ritmo e da melodia. O compasso estabelece a unidade temporal de medida e regra; essas regras são distinguidas por meio do ritmo, que configuram a melodia.

Essas são resumidamente as características elementares que Hegel nos expõe em relação à música. Ainda para um perfeito reconhecimento do conteúdo da música, o filósofo detalhadamente apresenta o impulso de liberdade da música. Para tanto, comparando-a à poesia, discrimina a situação de se a música que acrescenta texto, o mesmo se mostra apenas como acompanhamento ou não. De acordo com Hegel, o texto está a serviço da música, e neste sentido

(...) a música pode ser de acompanhamento, quando, a saber, seu conteúdo espiritual não é apenas apreendido na interioridade abstrata de seu significado ou como sentimento subjetivo, e sim penetra no movimento musical tal como já foi desenvolvido pela representação e apreendido em palavras. Por outro lado, ao contrário, a música se livra de um tal conteúdo já pronto por si mesmo e se autonomiza em seu próprio campo, de modo que ela, se ainda se ocupa com algum Conteúdo determinado em geral, ou mergulha o mesmo imediatamente em melodias e em sua elaboração harmônica ou também sabe contentar-se com o soar e ressoar completamente independentes como tais e com a figuração harmônica e melódica dos mesmos⁶⁵.

⁶⁵ HEGEL, 2002, vol.III, p.319.

Estas diferenças podem ser ainda mais observadas na diversidade entre a música vocal e a música instrumental. A música cantada tem a peculiaridade de se expressar com palavras tal como o texto, mas isto não significa que a voz necessariamente seja um acompanhamento. Por vezes, Hegel indica o elemento da voz como o mais completo ressoar dos sons, o que não minimiza este tipo de música a nenhum tipo de música instrumental, muito pelo contrário, os instrumentos se considerados em conjunto, devem ter harmonia ou pode não haver beleza na música. Hegel sugere que os compositores, ou melhor, os bons compositores, puderam conceber bem essa forma de arte, uma vez que primeiro configuram musicalmente o ânimo interior para depois preencher com o sentido das palavras, as ações e situações a serem configuradas na composição.

O que Hegel concebe como a exposição de um bom texto na música, consiste em o mesmo ter em seu conteúdo consistência verdadeira e que o texto não seja forçado a parecer com a poesia, pois a mesma não lhe pertence como música. “Mas se a música quer ser puramente musical, então ela deve afastar de si este elemento que não lhe é peculiar e, em sua liberdade de agora em diante completa, renunciar completamente à determinidade da palavra⁶⁶”. O que o filósofo nos sugere é que o excesso de reflexão em composições e arranjos, tal como se apresentou por diversas vezes a poesia romântica em excesso de trivialidade, ou mesmo, em coros da antiguidade como os de Ésquilo e Sófocles, são tão acabados em si mesmos que diminuem o caráter peculiar da música.

O sentimento originário, simples, fundamentado, penetrante, falta aqui inteiramente e nada traz maiores prejuízos à música quando ela faz o mesmo de seu âmbito. Nem a profundidade do pensamento nem, portanto, a presunção ou a indignidade do sentimento fornecem um autêntico conteúdo⁶⁷.

⁶⁶ HEGEL, 2002, vol.III, p.336.

⁶⁷ Ibidem, p. 330.

Esse conteúdo autêntico da música revela uma imensa subjetividade e particularização. É por meio do som, elemento fundamental da música, que Hegel descreve a terceira forma de arte romântica, a poesia.

A poesia, a arte discursiva, é o terceiro, a totalidade que unifica em si mesma os extremos das artes plásticas e da música em um estágio superior, no âmbito da interioridade espiritual mesma. Pois, por um lado, a arte da poesia, tal como a música, contém o princípio do perceber-se a si do interior enquanto interior, o qual escapa à arquitetura, à escultura e à pintura; por outro lado, expande-se no campo do representar interior, do intuir e do sentir para um mundo objetivo que não perde inteiramente a determinidade da escultura e da pintura e é capaz de desdobrar mais completamente do que qualquer outra arte a totalidade de um acontecimento, de uma seqüência, de uma alternância de movimentos do ânimo, de paixões, de representações e o decurso fechado de uma ação⁶⁸.

A poesia é a forma de arte mais enaltecida por Hegel, pois a mesma deve apreender como seu conteúdo o espiritual. No entanto, diferentemente das outras formas de artes, em sua elaboração artística, a poesia não está presa às configurações sensíveis e não pode fazer da interioridade uma causa particular. Pelo contrário, a poesia deve manter-se entre a intuição imediatamente sensível e a subjetividade do pensamento.

Em função disso, o primeiro elemento da poesia é o som. O caráter do som, tal como na música é o que se apresenta imediatamente na poesia, pois o indivíduo falante é o portador da efetividade sensível do produto da poesia. O orador das diversas formas de poesia tem como tarefa atribuir ao conteúdo da mesma todas as características naturais e espirituais, além de ocorrências históricas, atos, atividades, estados interiores e exteriores⁶⁹.

É o poeta ou orador, quem fornece o conteúdo imediato da poesia. Tal ocorrência é representada pela interioridade do indivíduo, que além do conteúdo fornece também o material da poesia. E, Hegel nos alerta sobre o fato de todo o conteúdo advir do sujeito. Isso significa que o que chamamos de poesia pode ser na verdade prosa, e em função disso o filósofo anuncia a diferença entre a representação poética e a prosaica.

⁶⁸ HEGEL, 2004, vol. IV, p.12.

⁶⁹ Ibidem, p. 17.

Vimos que na poesia o representar interno mesmo fornece tanto o conteúdo quanto o material. Contudo, na medida em que o representar também fora da arte já é o modo mais corrente da consciência, devemos nos submeter à tarefa de separar a representação *poética* da *prosaica*. A arte da poesia não pode, todavia, permanecer presa unicamente a este representar poético interior, mas deve confiar as suas configurações à expressão *lingüística*. De acordo com isso, ela tem de assumir, por sua vez, uma obrigação dupla. Por um lado, a saber, ela deve já dispor o seu configurar interior de tal modo, que ele possa se submeter completamente à comunicação lingüística; por outro lado, ela não pode deixar este elemento lingüístico mesmo como ele é usado pela consciência comum, porém deve tratá-lo poeticamente, a fim de se diferenciar do modo de expressão prosaico tanto na escolha e na posição quanto no som das palavras⁷⁰.

Para delinear essa diferenciação, Hegel expõe a condição do poético em geral, da expressão poética e a divisão da arte da poesia em épica, lírica e dramática. A primeira observação do autor diz respeito a como devemos conceituar universalmente a poesia enquanto arte e, imediatamente deve-se descartar as aparições singulares, ou seja, partir da singularidade para um conceito universal.

Pois a natureza do poético coincide geralmente com o conceito do belo artístico e da obra de arte em geral, na medida em que a fantasia poética [*dichterische Phantasie*] não é restringida em todos os aspectos e fragmentada em todas as direções como nas artes plásticas e na música por meio de espécie do material em que ela tenciona expor, porém tem apenas de se submeter às exigências de uma exposição ideal e adequada à arte⁷¹.

Isso significa que o conteúdo da arte poética deve excluir o exterior, as coisas naturais e deve comprometer-se apenas com os interesses espirituais do tema tratado. Sabendo que quem cria a poesia é o indivíduo, o sujeito criador, obviamente, a poesia traz em si uma certa intuição interior que se manifesta em função da vida exterior. Mas é justamente a partir do aparato da interiorização ou da intuição interior que o criador das temáticas poéticas se mostra mais perto do espírito, do conceito. Por isso o objeto da poesia é *o reino infinito do espírito*, que se mostra através da palavra, como o elemento material do espírito. “Segundo este lado, a tarefa principal da poesia é trazer à consciência as potências da vida espiritual (...), o reino da

⁷⁰ HEGEL, 2004, vol. IV, p. 21.

⁷¹ Ibidem, p. 22-23.

representação humana que tudo abarca, os atos, as atividades, os destinos, os mecanismos deste mundo e o governo divino do mundo⁷².” Mas, definitivamente o poeta não faz o papel do historiador, pois esse permite que as forças humanas apareçam e normalmente descrevem o mundo sob a forma da narrativa, não tendo o direito de configurá-lo ou interpretá-lo poeticamente. O poeta, ao contrário, toma os fatos do mundo e os torna vivos para o leitor ou o ouvinte, dá a esses as situações mundanas mais amplas, em um contexto muito mais significativo e, o faz com os recursos da palavra e da escrita, por isto o interlocutor da arte da poesia não pode negligenciar os sons das palavras e das frases, pois a monotonia das mesmas são as maiores inimigas do poeta. Daí a importância do som, normalmente carregado sobre a versificação e a ritmação, o que faz com que os mesmos sejam capazes de separar as palavras de sua conotação cotidiana. O som na poesia é um signo da representação tornada concreta em si mesma, que se torna palavra para designar representações e pensamentos.

Mas a problemática na qual Hegel se encontra é em diferenciar a arte poética da prosaica, uma vez que ambas têm o mesmo conteúdo apreendido pela consciência.

A poesia é mais antiga que o falar prosaico desenvolvido com riqueza de arte. Ela é o representar originário do verdadeiro, um saber que ainda não separa o universal de sua existência viva em singularidades, que ainda não contrapõe, um ao outro, a lei e a aparição, a finalidade e o meio, e então os relaciona novamente um ao outro de modo intelectual, mas apreende um apenas no outro e por meio do outro. Por isso, ela não expressa de modo imagético [*bildlich*] um conteúdo já reconhecido por si mesmo em sua universalidade; ao contrário, ela demora, adequadamente ao seu conceito imediato, na unidade substancial que ainda não realizou tal separação e mera relação⁷³.

Isso significa que mesmo sendo a poesia *o representar originário do verdadeiro*, não é ainda conceito e, portanto, não podemos julgar o seu modo de expressão universal como uma conexão filosófica. De fato é a poesia a última das formas de arte elucidadas por Hegel, mas ainda não é conceito, pois a arte não é filosofia, é apenas uma das manifestações do espírito

⁷² HEGEL, 2004, vol. IV, p.23-24.

⁷³ Ibidem, p. 24.

para alcançar o conceito. As características, segundo Hegel, que impedem a forma universal da poesia em conceito são o tornar imagem - não como uma imagem do que aparece, mas como transformação das imagens na qual a Idéia é revelada - e o falar da poesia, que fazem parte de seu aparato teórico.

No entanto, deve a poesia separar de si a consciência prosaica, não como uma contraposição, mas vivificando e aprofundando significados e o esclarecimento da prosa. A prosa, segundo Hegel, se baseia em singularidades, nas características do pensar limitado segundo as relações de exterioridade e finitude. Tais características conduzem o representar intelectual a leis particulares de aparições. Além do mais, essas características fazem com que a consciência comum não se envolva com a relação interior, satisfazendo-se com elementos mundanos contingentes. Nessa perspectiva falta à prosa a visão da racionalidade e do significado das coisas e, a compreensão intelectual do mundo é confundida com a visão da coexistência.

Se ao contrário, a prosa já introduziu o conteúdo inteiro do espírito em seu modo de apreensão e a tudo imprime o selo do mesmo, então a poesia deve assumir a tarefa de uma refusão e conversão plenas e na aspereza da prosa se vê enredada em múltiplas dificuldades por todos os lados. Pois ela não tem de se livrar apenas do apego da intuição comum ao indiferente e contingente e elevar a consideração da conexão intelectual das coisas para a racionalidade ou corporificar o pensamento especulativo para a fantasia, por assim dizer, novamente no espírito mesmo, mas deve igualmente transformar completamente, também nesse sentido múltiplo, o *modo de expressão* comum da consciência prosaica em consciência poética e em toda a intencionalidade, a qual suscita necessariamente uma tal oposição, contudo também conservar a aparência da ausência de intenção e liberdade originária de que necessita a arte⁷⁴.

O que se mostra importante é o conteúdo da poesia e não sua forma externa particular. A essência da poesia não quer dizer descrever ações ideais, mas o poeta completa o que é sugerido em eventos externos. As ações ideais devem se dar na Idéia totalmente realizada. O que a poesia expressa são as ações mais sutis, nela há todo um conteúdo que pode processar a

⁷⁴ HEGEL, 2004, vol. IV, p. 27-28.

imaginação de um homem. Tal conteúdo livre de forma abusiva almeja a prosa. Mas, esta possibilidade não elimina o caráter de liberdade da poesia, mesmo porque a arte necessita aspirar a liberdade. Essa característica, Hegel a concebe historicamente. A poesia não é tratada pelo filósofo de uma maneira geral, mas sim diante de sua configuração histórica que também inclui a divisão da arte da poesia em épica, lírica e dramática.

Já que a poesia não tem como seu tema [*Gegenstande*] o universal em abstração científica, mas conduz o racional individualizado à exposição, então ela necessita completamente da determinidade do caráter nacional, do qual ela deriva e cujo Conteúdo e modo da intuição também constitui o seu conteúdo e o seu modo de exposição, e progride, portanto, para uma plenitude da particularização [*Besonderung*] e peculiaridade. A poesia oriental, italiana, espanhola, inglesa, romana, grega, alemã, todas elas são completamente diferentes em espírito, sentimento, concepção de mundo, expressão, etc.⁷⁵.

Tal como o fez com as outras formas de artes particulares, Hegel também descreve a poesia em seu percurso histórico. Para tanto inicia esta descrição com a poesia épica, na qual uma ação ideal subjetiva é representada, enquanto o poeta em si mesmo permanece discretamente como pano de fundo. A tarefa da poesia épica é tornar acabados eventos, na medida em que os mesmos são relatados diante da épica como ações que atingem um maior significado social. O que é celebrado nesta forma poética são as instâncias nas quais os homens exemplificam os ideais contidos em uma dada sociedade. A ação, como elemento da épica, prioriza as necessidades sociais, humanas e políticas do homem, antes de suas aspirações espirituais. Por isso, normalmente a poesia épica contém heróis, tal como no mundo grego, na figura de Homero, pois o herói épico significa a personificação da ação ética.

Opostamente à épica está a poesia lírica. Seu conteúdo é extremamente subjetivo e, portanto, satisfaz a necessidade inversa da épica; de se expressar a si e de perceber o ânimo na exteriorização de si mesmo. Em função disso, o conteúdo da lírica não pode estar afeito a

⁷⁵ HEGEL, 2004, vol. IV, p. 28.

aparatos mundanos e em ações objetivas, mas na interioridade do sujeito. O poeta lírico tem a liberdade de usar qualquer tema, não como uma definição da verdade, mas com o peso da emoção e dos sentimentos que ele incita em si mesmo. O ideal lírico combina conteúdo intelectual com sentimentos genuínos e, portanto, demonstra bem as emoções humanas. Os maiores representantes deste tipo de poesia são segundo Hegel: Schiller, Goethe e Klopstock.

O terceiro modo de exposição une os dois anteriores. O drama é a síntese do lírico e do épico, combinando os melhores elementos de ambas as formas, e ainda, procura descobrir tudo o que é ideal na existência humana. Em função disso a ação dramática é a mais importante sobre a qual os seres humanos podem participar, pois concebe a objetividade que procede do sujeito e o mesmo se realiza na sua validade objetiva, como o espírito em sua totalidade. Ainda, “o drama, na medida em que apresenta uma ação fechada em seu desenvolvimento presente, necessita essencialmente de uma exposição completamente sensível, a qual ele apenas alcança de modo artístico por meio da execução teatral efetiva.”⁷⁶.

Por fim Hegel expõe suas considerações sobre os princípios da tragédia e da comédia. O conteúdo verídico do agir trágico é fornecido aos fins, assumidos pelos indivíduos trágicos, pelo círculo das potências por si mesmas legítimas, substanciais no querer humano: o amor familiar dos conjugues, dos pais, dos filhos, dos irmãos, igualmente a vida do Estado, o patriotismo dos cidadãos, a vontade do dominador; além disso, a existência da igreja, não no sentido de uma piedade resignadora diante das ações ou como decreto divino no peito do homem acerca do que é bom ou mau no agir, e sim, ao contrário, como intervenção ativa e exigência de interesses e relações efetivos⁷⁷.

A comédia mostra o elemento irracional do homem, aceita o mesmo como ele é. Ela enfatiza os tipos de tropeços do homem e sua exposição em aspectos tolos, de tal maneira que nenhum tratamento básico ocorre. Normalmente era concebida para que as pessoas de classes mais baixas desviassem o olhar do tipo de vida que tinham e, portanto, reconciliava a subjetividade da satisfação por meio de si mesma.

⁷⁶ HEGEL, 2004, vol. IV, p. 234.

⁷⁷ Ibidem, p. 235-236.

Esta é a totalidade articulada das artes particulares: a arte exterior da arquitetura, a arte objetiva da escultura e a arte subjetiva da pintura, da música e da poesia. Na verdade tentaram-se muitas vezes outros tipos de divisões, pois a obra de arte oferece tal riqueza de aspectos que, como muitas vezes ocorreu, podemos estabelecer ora este, ora aquele como fundamento de divisão, como, por exemplo, o material sensível. A arquitetura é então a cristalização e a escultura a figuração orgânica da matéria em sua totalidade sensível espacial; a pintura, a superfície colorida e a linha, enquanto na música o espaço em geral passa para o ponto em si mesmo preenchido do tempo; até por fim, na poesia o material exterior ser totalmente desvalorizado. Estas diferenças foram também concebidas segundo seu lado totalmente abstrato da espacialidade e da temporalidade. É certo que tal particularidade abstrata da obra de arte, como material, pode ser perseguida de modo conseqüente em sua peculiaridade, mas não pode ser executada como o que em última instância fundamenta, dado que tal aspecto mesmo tem sua origem num princípio superior e deve, por isso, submeter-se a ele⁷⁸.

Este princípio superior é o das modalidades sucessivas de expressão artística vistos no item anterior, pois os mesmos constituem *os momentos universais da própria Idéia da beleza*.

⁷⁸ HEGEL, 2001, vol.I, p.102.

CAPÍTULO 3: AS APROPRIAÇÕES DO TEMA DO FIM DA ARTE NA ESTÉTICA HEGELIANA.

A pretensão desse terceiro e último capítulo é a de delinear as várias possibilidades da ocorrência sobre a problemática do fim da arte nos *Cursos de Estética* de Hegel. Tal problemática pode ser pensada sob diversos pontos de vista, tais como: inicialmente a abordagem do tema na identidade do sistema hegeliano, explorada no primeiro capítulo dessa dissertação; a possível leitura sobre o *fim da arte* no que diz respeito às formas de arte – se considerado o problema sob um ponto de vista histórico – nas sucessivas dimensões das mesmas, principalmente no que diz respeito à passagem da forma de arte clássica para a forma de arte romântica; e ainda, sob a exposição hegeliana da temática do prosaísmo do mundo “atual”, ou seja, moderno ¹, que justifica a dimensão histórica da arte delineada por Hegel e, indica outra temática fundamental, que pode ser caracterizada diante do anacronismo histórico-filosófico da condição da arte. Esse caminho nos permite pensar o problema postumamente a Hegel, como uma espécie de indicação do autor sobre o futuro da arte. Essa última indicação não diz respeito a um Hegel com a intenção de predestinar o futuro da arte, mas somente nos garante o papel do filósofo que, como tantos outros pensam seu tempo presente, tanto a partir de evidências passadas, de modo historiográfico – que se relacionam à documentação passada de fatos históricos e, também, diante dos filósofos que pensaram o passado, cada qual em sua época, o que não deixa de ser um documento histórico – quanto a partir das possíveis perspectivas sobre o futuro, que só podem ser pensadas na condição de compreender o presente de maneira tão ampla, que o futuro por diversas vezes nos é sentido com certa obviedade, o que não significa dar ao filósofo o papel de vidente ou profeta do futuro.

¹ Atual se refere ao momento vivido por Hegel e à leitura que o filósofo faz de seu tempo.

Todas essas considerações nos indicam a plausibilidade da abordagem do *fim da arte* na *Estética* de Hegel. Vale lembrar que não se trata de uma morte “física” da arte, nem mesmo de uma morte histórica, mas apenas como a consideração de um fim que não pode ser analisado como um possível olhar pessimista de Hegel, mas como inaugurando um otimismo para este “fim”.

3.1 - A TEMÁTICA DO FIM DA ARTE NA PRÓPRIA INTENÇÃO SISTEMÁTICA DO PENSAMENTO DE HEGEL.

Como foi observado no primeiro capítulo, o conceito de arte pode ser configurado a partir do que estamos denominando como sistema hegeliano de maneira cronológica desde a *Fenomenologia do Espírito*, passando pela *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, até o advento do conceito nos *Cursos de Estética*². Esse percurso traçado do conceito de arte, de alguma maneira, já nos indica a possibilidade do reconhecimento do tema do fim da arte no sistema hegeliano, uma vez que a própria intenção sistemática de Hegel nos aponta a superação das figuras do Espírito Absoluto, na seqüência já mencionada: arte, religião revelada e filosofia.

Considerar a problemática do fim da arte nesse movimento do Espírito Absoluto é reconhecido por diversos comentadores como o primeiro modo de se pensar o problema, ainda que outros, não admitam tal reconhecimento. É compreensível a leitura de alguns pesquisadores de Hegel sobre a impossibilidade de se falar em fim ou, grosseiramente, morte da arte, na estrutura sistemática de Hegel, quando de fato não se pode pensar em nenhum momento fúnebre decretado por Hegel nas esferas do Espírito Absoluto.

² Vale lembrar que para esta dissertação não recorreremos ao período de Jena, uma vez que acreditamos ser possível o delineamento do conceito a partir da *Fenomenologia*. Ainda a *Filosofia da História* não é mencionada no corpo do texto, porque foi usada como pano de fundo, uma vez que contém todos os elementos mencionados para as três obras indicadas.

Tendo em vista que importantes estudiosos de Hegel não admitem a intenção de “fim”, vale destacar como algumas dessas interpretações se posicionam em relação a essa problemática. Gonçalves, por exemplo, não admite essa hipótese em Hegel. Segundo a autora,

A tese sobre o fim da arte, assim como aquela sobre o fim da história, ou sobre o fim da filosofia, são todas fixações de uma concepção de história que – no mínimo – ignora a compreensão histórico-dialética presente em todo o sistema filosófico de Hegel, segundo a qual não se pode falar de fim, sem que possa pensar em um novo começo; da mesma forma que não se pode compreender a dimensão do finito, sem que se tenha consciência de que sua verdade é sempre o infinito. A recusa inicial de partir (como, em geral, manda uma exposição analítica tradicional de conceitos) de definições é, antes de tudo, a recusa em identificar na filosofia de Hegel definições de conceitos, ou melhor: em compreender os conceitos hegelianos como definições, ou como definidos, como definitivos ou finitizados; enfim: como finitos³.

Este tipo de leitura é compreensível se concebermos a dimensão dialética do pensamento de Hegel, bem como se pudermos inferir essa mesma dimensão no que diz respeito aos conceitos mediatos para a figura do Absoluto em Hegel. Mas a definição de conceito nas obras de Hegel faz parte de uma esfera muito significativa para ficarmos aquém dela. No Prefácio à Fenomenologia Hegel nos diz:

[*Der Anfang*] O começo da cultura e do esforço para emergir da imediatez da vida substancial deve consistir sempre em adquirir conhecimentos de princípios e pontos de vista universais. Trata-se inicialmente de um esforço para chegar ao pensamento da Coisa em geral e também para defendê-la ou refutá-la com razões, captando a plenitude concreta e rica segundo suas determinidades, e sabendo dar uma informação ordenada e um juízo sério a seu respeito. Mas esse começo da cultura deve, desde logo, dar lugar à seriedade da vida plena que se adentra na experiência da Coisa mesma. Quando enfim o rigor do conceito tiver penetrado na profundidade da Coisa, então tal conhecimento e apreciação terão na conversa o lugar que lhes corresponde.

[*Die wahre Gestalt*] A verdadeira figura, em que a verdade existe, só pode ser o seu sistema científico. Colaborar para que a filosofia se aproxime da forma da ciência – da meta em que deixe de chamar-se *amor ao saber* para ser *saber efetivo* – é isto o que me proponho⁴.

Naturalmente essa citação do prefácio à *Fenomenologia* não contradiz os argumentos apresentados por Gonçalves, uma vez que esse trecho diz respeito à consideração de Hegel

³ GONÇALVES, 2004. In: *Kriterion*. p.47.

⁴ HEGEL, 1999, p. 23.

sobre a filosofia enquanto ciência. Mas não podemos deixar de admitir a importância da esfera do conceito em Hegel, uma vez que o próprio autor anuncia a necessidade do rigor conceitual imediatamente para se pensar em filosofia enquanto ciência. Esse rigor conceitual vale para a arte, visto que existe a necessidade desse conceito para que possamos compreender o movimento das esferas do Absoluto em Hegel.

Os conceitos naturalmente são colocados, mas o que os torna mutáveis, considerado nesse momento o conceito de arte, são as várias atribuições ou adições que podemos fazer a esse termo, tanto no que diz respeito à historicidade da arte, uma vez que nos reconhecemos no mundo enquanto seres de mutação, quanto na própria cronologia da obra hegeliana. O conceito de arte não muda, mas recebe novas atribuições na medida em que, na seqüência da *Fenomenologia* para a *Estética*, o que se nota é o mesmo conceito de arte cada vez mais refinado. É o refinamento e não a mudança desse conceito, que determina o significado da arte enquanto Razão na história.

O fato de *que não se pode compreender a dimensão do finito, sem que se tenha consciência de que sua verdade é sempre o infinito*, é concebível não no que diz respeito ao Conceito de arte, mas na própria intenção da articulação dialética do sistema. Antes dessa intenção dialética, deve haver o rigor do Conceito, ou não poderíamos pressupor a própria dialética. Essa dualidade imersa na dialética de Hegel também não propõe a “morte” de nenhum dos momentos do Espírito Absoluto, mas consagra o movimento intrínseco da dialética hegeliana que não se propõe a uma finitude nem a uma infinitude, mas sim à referência de um caminho que delinea o fim para um novo começo; é esse movimento que caracteriza, por exemplo, a lógica em Hegel, que se alicerça sobre um movimento indeterminado, a fim de alcançar a determinação.

No que diz respeito à arte, a elaboração do que pode ser designado como fim na esfera do Espírito Absoluto, acontece diante do movimento descrito acima. Dizer que não há a

possibilidade do fim da arte nesse movimento significa dizer que as três esferas do Espírito Absoluto não se manifestam de modo hierárquico, pois sendo formas, não poderiam ser ordenadas segundo uma hierarquia, mas apenas diferentes figuras. No entanto, se contemplarmos os respectivos conteúdos de cada uma dessas esferas, não há como negar uma hierarquização sobre essas três dimensões: arte, religião revelada e filosofia.

Tendo, pois, o mesmo estofo (*Stoff*) ou matéria, os três membros dessa tríade distinguem-se pela forma diferente com que o Espírito se realiza: direta e sensível, mediante a intuição na arte, indireta, por meio da representação (*Vorstellung*) interiorizada ao sujeito pelo sentimento (*Hertz und Gemuth*) na religião, e conceptual no pensamento livre (*frei Denken*) da Filosofia (...)”⁵.

De acordo com essa dimensão, além do aspecto hierárquico existente, diante do conteúdo, não há como negar a idéia de superação ou suprassunção, de uma forma por outra, o que significa que não há como deixarmos de reconhecer que a arte é o primeiro elemento dessas três esferas, cedendo lugar à religião e à Filosofia. O que não significa que dadas as limitações da arte, o que se apreende imediatamente é apenas religião até o conceito de¹ filosofia, mas sim que uma forma supera, mas ao mesmo tempo, depende da outra, tanto na intenção sistemática de nosso filósofo, quanto na própria história do mundo, que por sua vez, faz parte, ou até mesmo é a própria dialética de Hegel.

A arte é uma manifestação sensível, como tal necessariamente finita, do infinito. Está aí sua contradição essencial. E é esta que a faz morrer.

Mas em Hegel, a morte da arte é como qualquer outro acontecimento. Um acontecimento só é verdadeiramente em sua confirmação, é sempre e somente a segunda vez que é boa. A primeira negação do que quer que seja é necessariamente sua *autonegação*, portanto ainda sua afirmação; é preciso que essa *autonegação* seja negada para que a negação seja efetiva. A arte morre, portanto, duas vezes e, conseqüentemente, sobrevive duas vezes⁶.

A figura da arte, de fato, não “morre” no sistema, como sugere Bourgeois, mas tem um fim, na medida em que não mais satisfaz os mais altos interesses do Espírito. Naturalmente esse “fim” não significa que a arte não tenha mais nenhum objetivo no caminhar à Filosofia, uma vez que sempre haverá arte enquanto houver Espírito, e isso em

⁵ NUNES, 1993, p. 16. Ver ainda GONÇALVES, 2001, p. 13 e o capítulo 1 desta dissertação

⁶ BOURGEOIS, 2004, p.211.

Hegel, é fato diante da dimensão do movimento dialético proposto pelo filósofo. No entanto, é esse próprio movimento que delinea os termos supressunção, superação e, até mesmo, suspensão. Para qualquer um desses termos aplicados ao movimento de uma esfera do Espírito Absoluto, há que se considerar um fim para um novo começo, o que significa que é essa relação que propicia o movimento dialético.

Ainda que se pudesse ser colocada a seguinte formulação: Arte, religião e filosofia sempre existiram na história da humanidade. Se não tivesse sido desta forma como poderíamos pensar nas pirâmides do Egito, ou nos deuses gregos, ou ainda, como conceber a idéia de filosofia em Platão ou Aristóteles? Então, se as três esferas sempre existiram juntas na história da humanidade, como podemos a partir de Hegel hierarquizar essas três formas? A novidade em Hegel, está em o filósofo nos apontar para uma dimensão histórica na base de sua dimensão dialética, o que constitui a vida de diversos povos e, conseqüentemente, de diversas culturas e, como cada um destes povos privilegia a dimensão análoga a cada uma dessas esferas. De acordo com Benedito Nunes:

Essas visões do mundo, escreve Hegel, que inspiram as religiões e formam o espírito substancial dos povos e das épocas, encontram igualmente a sua expressão na arte e em todos os outros domínios da vida. E do mesmo modo que todo homem, enquanto filho de seu tempo, tem por encargo, em todas as suas atividades, religiosa, artística, política ou científica, de exprimir o conteúdo essencial e a forma necessária desse tempo, também a arte tem por missão exprimir, à sua maneira, (...) o espírito de um povo” (*Ästhetik*, V. p. 232). Afinado com essas visões que integram a sua subjetividade, o artista alcançará, no que quer que represente, a forma em que exterioriza a intuição do Absoluto e da alma das coisas (*das Absolut und das Seele des Gegenstände – Ästhetik*, II, p. 232.) De acordo com essa passagem das Preleções, o divórcio com a autonomia da subjetividade romântica é paralelo ao estabelecimento de um vínculo de adesão, originário, orgânico, senão fosse abusivo dizer cultural, dos receptores à sua obra, que precederia o juízo de gosto. Tais são as condições de criação e de receptividade compatíveis com a destinação própria da arte, guindada ao Absoluto, ao círculo comum da Religião e da Filosofia, onde é uma forma “de expressar e de *fazer passar* à consciência o divino, os interesses mais profundos dos homens e **as verdades mais elevadas** do espírito” (*Ästhetik*, I. p. 21.).

O sistema hegeliano, que nessa tríade completa a sua estrutura circular, integra-se ao desenvolvimento do Espírito que o constituiu, antes descrito a largos traços: trajetória agônica, conflituosa, impulsionada pela

carência da vida subjetiva que a originou, e que desemboca na necessidade da arte.(...)”⁷. (grifo meu)

O que podemos ler a partir de Nunes é a formulação da significação do sistema de Hegel como configurado ao elemento que se acha fundamental em toda a leitura que podemos fazer a partir de nossa problemática: A significação do Espírito de um povo (*Volkgeist*).

O espírito de um povo é um espírito particular e determinado, e é também, como acabamos de dizer, determinado pelo grau do seu desenvolvimento histórico. Portanto, ele constitui o fundamento e o conteúdo daquelas outras formas de sua consciência que já foram indicadas, pois o espírito em sua autoconsciência deve tornar-se um objeto de contemplação para si mesmo, e a objetividade envolve, em um primeiro momento, o surgimento das diferenças que compõem a totalidade das diversas esferas do espírito objetivo; do mesmo modo que a alma só existe como o complexo de suas faculdades, que a criam, ao concentrar-se em uma simples unidade. Assim, ela é uma individualidade que, apresentada em sua essencialidade como Deus, é venerada e usufruída na religião; na arte é apresentada como imagem e intuição; na filosofia é concebida como pensamento⁸.

A unidade do espírito só é possível por meio de suas diferenças e, são essas que configuram e confirmam, além da idéia histórica, a significação do *Volksgeist*. É por meio dessa significação, amalgamada à dialética hegeliana, que podemos vislumbrar a necessidade da superação das figuras da arte, da religião e da filosofia. Assim como o Espírito tem a necessidade da arte, do aparato sensível e objetivo que só ela pode fornecer, o espírito, desprovido de interiorização, sente a necessidade desse elemento, configurado como subjetividade interiorizada. A figura da Filosofia só é possível mediante a união das duas formas anteriores, para se configurar enquanto conceito.

Tal como observamos na exposição do ponto de vista da arte na *Enciclopédia*, a Idéia, como a unidade que permeia todo o pensamento da vida e o faz envolver-se espiritual e fisicamente, está presente nas três esferas, mas cada uma delas com seu específico conteúdo. A arte tem um fim e cede lugar à religião revelada, assim como a última tem um fim, para ceder lugar à Filosofia. O fim é otimista na medida em que os elementos tanto da arte quanto

⁷ NUNES, 1993, p. 15.

⁸ HEGEL, Filosofia da História, 1999, p. 50.

da religião não são dispensáveis, mas se colocam em suspensão, como que “doando” sua especificidade à próxima figura do Espírito, dando à figura da Filosofia a mais completa dimensão.

Apenas a filosofia produz o real conhecimento, mas sem a arte, a filosofia não poderia ter nascido, pois o gradual desenvolvimento da consciência humana, do primitivo para o entendimento, requer a arte como um processo necessário. Nesse exame, cada época produz um pouco mais de consciência, como a Idéia manifesta a si no espírito e na natureza⁹. A análise final de Hegel indica que a arte não pode transferir para os homens os mais altos conceitos, que são dados pela religião e pela filosofia, no entanto isto não significa que ela não possa continuar enriquecendo a experiência humana, muito pelo contrário. A arte unida à filosofia, mostra-nos uma nova experiência de olhar o mundo, tida como necessária no curso da história da humanidade, que cada vez mais carente de conceitos, uma vez que uma imensidão de informações começa a ser lançada aos homens desde o século XIX, de forma tão abrupta, que por vezes, essas mesmas informações foram e são lançadas, para que nós, de fato, não pudéssemos compreender a dimensão do que nos é mostrado. O novo papel da arte é a significação do olhar que cada artista empresta à obra, nas mais variadas maneiras de concebermos o mundo. Isso, por vezes é tão óbvio, que se na arte moderna, esse novo olhar ainda era mais dirigido aos mais entendidos em arte, hoje essas significações estão presentes desde a arte feita para as famosas galerias até as camadas mais periféricas e nos lugares mais inusitados, por vezes, até mais interessantes que a arte de museu. Hoje a arte está nas praças, nos parques, nos muros e paredões de grandes cidades, no artesão de cidades por vezes poucos conhecidas e principalmente em todos os âmbitos de nossas vidas, desde a camiseta que usamos para ir ao trabalho, até na estação de metrô que nos leva a ele.

⁹ KAMINSKY, 1962, p.26-30. Na conclusão de Hegel on art, Kaminsky, após uma longa exposição sobre a estética hegeliana, problematiza pontos interessantes, que valem ser mencionados a título de curiosidade. O primeiro dado importante é a problematização do conceito de Idéia. O autor nos diz que Hegel usa a Idéia como garantia de todos os elementos de seu sistema, mas no caso da arte, este elemento não garante a distinção entre uma obra de arte boa e uma obra de arte ruim.

3.2 - A PROBLEMÁTICA NA TRANSIÇÃO DA FORMA DE ARTE CLÁSSICA PARA A ROMÂNTICA.

Além da dimensão sobre o fim da arte inerente ao próprio sistema de Hegel, apresentada como o ponto de partida dessa problemática, ainda nesse mesmo viés, mas com um novo olhar sobre a *Estética* especificamente, a sentença se anuncia projetada novamente naquilo que podemos configurar como um novo sistema imerso à configuração da totalidade sistemática explicitada anteriormente: o sistema das formas específicas de configuração artística, anunciado como as formas de arte simbólica, clássica e romântica.

As noções de superação, suprassunção e suspensão são momentos determinantes em todos os aspectos do sistema hegeliano, independente da temática do objeto de pesquisa. A noção de “morte” é que se mostra por vezes equivocada, tais como as interpretações de morte da História, da Religião ou da Filosofia. Como já dito acima, no que diz respeito à arte, a projeção não é diferente. No entanto, a arte, diferente das outras temáticas, tem a peculiaridade de se apresentar física, cultural e historicamente; e, como não poderia deixar de ser em Hegel, como uma das esferas do Espírito Absoluto. A especificação da diferença é principalmente apresentada no que diz respeito, ao que está configurado como a apresentação física da arte, ou melhor, como a apresentação sensível da mesma. É essa peculiaridade que enfatiza a noção de “Fim” para a arte e que por diversas vezes teve tratamento “fúnebre” na História da Filosofia, configurando a problemática como “Morte da Arte”. Bourgeois, por exemplo, configura esse momento fazendo a seguinte leitura:

(...) Hegel jamais apresenta a política, nem a religião, tampouco a filosofia, como coisas do passado, que não mais interessariam profundamente o homem; ele nunca proclama a morte da política, a morte da religião, a morte da filosofia. Longe disso.

Muito diferente, para ele, é o caso da arte: aqui, o fim é ao mesmo tempo a morte, a realização é um acabamento espiritualmente negativo, o desaparecimento, na humanidade, de um interesse verdadeiro pela arte¹⁰.

¹⁰ BOURGEOIS, 2004, p.209.

Bourgeois parece não acreditar na significação de um tratamento fúnebre da arte. Mesmo quando anuncia a palavra “morte”, o faz delineando um problema maior que o da simples categoria de morte, mas como o desaparecimento, *na humanidade, de um interesse verdadeiro pela arte*. Ao anunciar a palavra morte, parece que Bourgeois quer nos apresentar, gentilmente, um grande respeito aos comentadores e filósofos que postumamente a Hegel, atribuíram o termo morte, à problemática do fim da arte¹¹.

A partir dessas leituras que, insistentemente, está sendo considerado o tema do fim da arte nesta dissertação. Tantos comentadores e filósofos – a diferença entre o que é um comentador e um filósofo parece, por vezes, no mínimo estranha, mas em respeito aos grandes nomes da História da Filosofia será mantida essa distinção – não poderiam ler Hegel erradamente. A questão apenas se torna um problema se consideradas leituras como: “a arte deixou de existir para Hegel” ou “Hegel lamenta o fim do mundo grego”, ou ainda “Hegel acredita que a mercantilização da arte acarretará no seu completo fim, o que significa sua morte”.

Voltando à questão da problemática nas sucessivas modalidades de expressão artística, o que temos inicialmente é a forma de arte simbólica ou pré-arte (*Vorkunst*), que é apresentada como o momento no qual a arte ainda se mostra de forma “bruta” e sublime, representando como o Espírito trabalha inconsciente e incansavelmente diante de formas naturais, configurando para essa forma de arte a inadequação entre forma e conteúdo. O Espírito, não satisfeito com esta concreção e se conscientizando de seu estado no mundo, caminha para o aspecto de subjetividade, que ainda não é interiorizada, mas que se exterioriza nas formas de arte, o que representa o momento ético da antiguidade clássica nas mesmas, e se assenta na forma de arte clássica. Essa busca resulta em uma perfeita harmonia entre forma e conteúdo. Não satisfeito, o Espírito precisa de mais do que a subjetividade exterior e procura

¹¹ A problemática é apresentada desta maneira por CROCE, HEIDEGGER, ADORNO, HORKHEIMER, GADAMER, DUARTE, BRÁS, DESMOND, DANTO, FIGURELLI, JUSTINO, NUNES, BORHEIM, VATTIMO, ECO entre outros. Ver ainda: DUARTE, 2006.

pela subjetividade em si mesmo, necessita interiorizar essa subjetividade, de maneira que possa se apresentar espiritualmente completo. Para alcançar essa esfera, o aspecto subjetivo é exacerbado e, as formas sensíveis apenas se apresentam diante do alto nível de consagração espiritual, ou da super-representação interiorizada do sujeito diante do objeto artístico. Esse é também um momento de retorno, pois tal como na primeira forma de arte - a simbólica - não há uma perfeita adequação entre forma e conteúdo, o mesmo acontece para a última forma de arte – a romântica – com a diferença de que, se na primeira falta o elemento espiritual, na última esse é o elemento exacerbado.

Essa exposição confirma a relação ou o movimento dialético existente no sistema de hegeliano do fim para o começo e não uma relação de finitude ou infinitude. O que foi apresentado acima é a exposição de uma Forma de arte inicial, que tem seu fim histórico e que, em seu movimento dialético necessário para o curso da história e para a realização do espírito, cede espaço a uma nova Forma de arte. Essa se apresenta mais completa e harmoniosa, mesmo não abandonando a totalidade da Forma anterior. No entanto, a forma anterior precisa se manter suspensa, o que significa o fim para um novo advento da arte, ou o mesmo não seria possível. Esse novo momento, seguindo seu percurso dialético, faz o mesmo movimento para anunciar a última forma de arte declarada por Hegel. Todo esse percurso nada mais é que a busca da espiritualidade no desenvolvimento sensível da matéria, de maneira que possamos nos reconhecer no mundo admitindo nossa condição como sujeitos de cultura e história.

O anúncio sobre o tema do fim da arte é por diversos comentadores contemplado apenas diante da passagem da forma de arte clássica para a forma de arte romântica. Isto em função da Forma de arte simbólica não ser considerada por Hegel, em sua configuração sensível como arte ou objeto artístico, o que pode ser comprovado na medida em que o autor anuncia a representação física dessa forma de arte como *Vorkunst*. Mas, não podemos nos

desvincular da denominação da primeira forma de arte como forma de *arte* simbólica e não como forma de *pré-arte* simbólica. Mas, são as relações de conteúdo e forma que permitem a denominação *Vorkunst*. Ainda, a forma de arte simbólica inaugura o surgimento da arte no ocidente derivada da antiga arte oriental. As representações dessa forma de arte simbolizam a necessidade de a arte libertar-se do seu aspecto natural e ao mesmo tempo misterioso, seu conteúdo se mostra tão distante das representações clássicas, que só poderíamos pensar na temática do fim da arte nesta etapa, na própria intenção sistemática de Hegel¹².

A tese sobre o fim da arte se funda frequentemente na idéia de que o fim da arte clássica e o início da arte romântica acabam com o fenômeno do belo enquanto harmonia perfeita entre a Idéia e o mundo sensível. Ou seja, assim como a arte simbólica antecede essa harmonia, sendo, portanto, não-bela, a arte romântica, ao estabelecer o predomínio da idéia sobre a matéria sensível, também estaria rompendo a harmonia do ideal (belo clássico).

Para compreendermos melhor o que significa esse momento, temos que nos valer da exposição do que é considerado belo por Hegel, e ainda, a analogia apresentada pelo filósofo, do que ele denomina como ideal em referência ao belo. Já sabemos que o ideal se funda na harmonia entre forma e conteúdo na consideração sistemática de Hegel. Também já sabemos que o belo se determina como aparência sensível da Idéia, uma vez que a Idéia também deve se apresentar na sua verdade exterior ou sensivelmente e que o ideal é a Idéia identificada à sua realidade. O que resta compreendermos é em qual forma [Form] e figura [Gestalt], o exterior, em meio a tal totalidade, pode por meio da arte ser exposto de modo ideal¹³.

Se lermos com cuidado o capítulo “O belo artístico ou o ideal” e a introdução da segunda parte dos *Cursos de Estética*, é possível “desmistificar” a tese de vários comentadores de que o fim da arte clássica é o primeiro elemento desencadeador do tema do

¹² O mais instigante, no que concerne a forma de arte simbólica, são os mistérios percebidos na representação de cada “arte” da antiguidade, principalmente das representações orientais. Mesmo com as mais diversas pesquisas históricas e antropológicas deste momento, a ilustração destas formas de arte parece por vezes instigar algo de primitivo, e ao mesmo tempo conhecido por nós.

¹³ HEGEL, 2001, vol. 1, p.249-250.

fim da arte. Por outro lado, se considerarmos a descrição histórica feita por Hegel, de cada uma das formas de arte, pode-se considerar com certeza esta dimensão, uma vez que é na forma de arte clássica que o filósofo se refere a uma *perfeita* harmonia entre forma e conteúdo. O que temos que identificar nestas relações é a diferença entre *Form* e *Gestalt*¹⁴, pois o ideal, no que se refere à *Form*, está presente nas três formas de arte elucidadas por Hegel.

Mais precisamente, as Formas de arte, enquanto desdobramentos efetivante do belo encontram de tal modo sua origem na Idéia mesma, que esta se impele por meio delas para a exposição e realidade e, na medida em que ela é apenas para si mesma segundo sua determinidade abstrata ou segundo sua totalidade concreta, conduz a si para a aparição também numa outra forma real. Pois a Idéia é em geral apenas verdadeiramente Idéia enquanto se desenvolve para si mesma por meio de sua própria atividade, e uma vez que ela é, enquanto ideal, aparição imediata e com sua aparição justamente Idéia idêntica do belo, então, em cada estágio particular que o ideal percorre no seu curso de desdobramento, também se encontra enlaçada a cada determinidade *interna* imediatamente uma outra configuração real. Por conseguinte, tem o mesmo valor se considerarmos o progredir neste desenvolvimento como um progredir interno da Idéia em si mesma ou como um progredir da forma, na qual ela se dá existência. Cada um destes dois lados está imediatamente unido ao outro¹⁵.

O que Hegel sugere nessa passagem da introdução de “O desenvolvimento do ideal nas formas particulares do belo artístico” é que o ideal se apresenta em cada etapa do delineamento das formas [*Formen*] de arte e, por isso, é caracterizado como adequação ou não adequação entre forma ou figuração e conteúdo, pois o belo se apresenta como a forma sensível através da arte no desdobramento da Idéia. Esse processo demonstra que as modalidades concretas da realização da Idéia da arte como constitutiva do ideal, determinam as grandes formas artísticas em seu caráter essencial. Ao mesmo tempo, elucidam as contradições entre espiritual e sensível, que por si só configuram que nenhuma forma de arte é

¹⁴ Segundo nota do tradutor, Marco Aurélio Werle, no 1º volume dos Cursos de Estética, Edusp, “(...). A diferença básica entre *Form* e *Gestalt* reside no fato de que *Gestalt* é necessariamente uma forma efetiva, determinada, ao passo que a *Form* possui um cunho mais geral, universal e indeterminado. Podemos perceber esta diferença comparando as formas [*Formen*] de arte (simbólica, clássica e romântica) com uma forma [*Gestalt*] individual e artística numa pintura particular. Entretanto, toda *Gestalt* é sempre uma *Form*(...)”. p. 12.

¹⁵ HEGEL, 2000, vol. 2, p.20.

estável, portanto, cada uma dessas formas de arte, determina o movimento constitutivo da Idéia pela arte.

O mais interessante nessa dimensão é que, além desta novidade sistemática apresentada por Hegel¹⁶, aparece como elemento fundamental o processo histórico, que além de possibilitar a abordagem de pensar a arte segundo a Idéia, confirma a necessidade de se conceber o real na necessidade imanente ao movimento da razão na história.

Por outro lado, não há como deixarmos de reconhecer a descrição de perfeita harmonia entre forma e conteúdo por meio da arte clássica. De acordo com Hegel, ainda que leiamos o ideal em cada forma de arte como determinação da Idéia, a mesma também mostra suas inadequações ou, porque não suas deficiências.

Por isso, a consumação da Idéia como conteúdo aparece igualmente como a consumação da Forma; e, inversamente, as *deficiências* da forma artística mostram-se proporcionalmente como uma *deficiência da Idéia*, na medida em que esta constitui o significado interior para a aparição exterior e nela torna-se real a si mesma. Se, portanto, inicialmente encontramos aqui, em comparação com o verdadeiro ideal, ainda Formas de arte inadequadas, então este não é o caso de quando se está acostumado a falar de obras de arte fracassadas, que ou não expressam nada ou não são capazes de alcançar aquilo que deveriam expor; mas *para cada Conteúdo da Idéia é sempre adequada a forma determinada*, a qual ele se dá nas formas de arte particulares; e *a deficiência ou a consumação reside apenas na relativa determinidade verdadeira ou não verdadeira, em relação à qual a Idéia é para si. Pois o conteúdo tem de ser verdadeiro e concreto em si mesmo antes de ser capaz de encontrar a forma verdadeiramente bela*¹⁷. (grifo meu)

Essa citação dos *Cursos de Estética* não só apresenta como confirma a necessidade de se pensar numa forma *verdadeiramente* bela, ainda que todas as outras também se mostrem através do belo artístico. Na descrição de cada forma de arte, é na clássica que percebemos o teor do que nosso filósofo quer dizer com verdadeiramente belo, pois “a arte simbólica *procura* aquela unidade consumada entre o significado interior e a forma exterior, que a arte

¹⁶ O termo sistemático é observado com olhar crítico por muitos filósofos posteriores a Hegel, pelo simples fato da palavra “sistemática” estar intrínseca a tudo o que Hegel escreveu. No entanto, essa sistematização foi talvez um dos alicerces mais fundamentais para o delineamento de todo o edifício que se pode pensar sobre estética até os dias de hoje.

¹⁷ HEGEL, 2000, vol. 2, p.20.

clássica *encontra* na exposição da individualidade substancial para a intuição sensível e que a arte romântica *ultrapassa* em sua espiritualidade proeminente¹⁸”. Na forma de arte clássica o ideal fornece o conteúdo e a forma adequados, naquilo que a verdadeira arte é segundo seu conceito.

Para o filósofo, a beleza clássica foi uma dádiva atribuída ao povo grego, pois esse povo conseguiu conciliar a liberdade subjetiva e a vida ética do Estado (pertence a esse terreno a religião do povo grego). “O Universal da eticidade e a liberdade abstrata da pessoa no interior e no exterior, em conformidade com o princípio da vida grega, permanecem em imperturbada harmonia (...)”¹⁹ e, tal modo de viver dos gregos foi expresso em cada forma de arte criada por eles, desde as tragédias, até as representações das comédias e, principalmente por meio da escultura grega. Essa forma de arte simboliza os deuses gregos em sua forma autêntica para a intuição sensível, representados antropomorficamente, por meio do ideal de beleza, tanto humana, quanto divina.

O povo grego trouxe para si também nos deuses o seu espírito para a consciência sensível, intuível e representável e deu aos deuses por meio da arte uma existência que é completamente adequada ao seu verdadeiro conteúdo. Por causa desta correspondência, que se encontra tanto no conceito da arte grega quanto na mitologia grega, a arte foi na Grécia a suprema expressão do absoluto, e a religião grega é a religião da arte mesma, enquanto a arte romântica posterior, embora sendo arte, já aponta, contudo para uma Forma mais elevada da consciência àquela que a arte está em condições de fornecer²⁰”.

A forma mais elevada para a qual aponta a forma de arte romântica não quer dizer que a arte clássica perde o mérito de perfeita harmonia. O que configura seu ideal artístico, apenas diz respeito à forma mais elevada de espiritualidade, que segundo Hegel é ultrapassada no que diz respeito à subjetividade. Tal fato é confirmado pela interpretação de que o excesso de

¹⁸ HEGEL, 2000, vol. 2, p.22.

¹⁹ HEGEL, 2000, vol.2, p.166.

²⁰ HEGEL, 2000, vol.2, p.167.

subjetividade ultrapassa o próprio sentido do objeto artístico, mesmo na arte romântica podendo ter a denominação de belo.

Diante destas considerações vale a pena sublinhar, tal como outros autores já o fizeram, a famosa passagem que imediatamente descreve a possibilidade do tratamento do fim da arte como temática que subjaz os *Cursos de Estética*.

Seja como for, o fato é que a arte não mais proporciona aquela satisfação das necessidades espirituais que épocas e povos do passado nela procuravam e só nela encontraram; uma satisfação que se mostrava intimamente associada à arte, pelo menos no tocante à religião. Os belos dias da arte grega assim como a época de ouro da Baixa Idade Média passaram. A cultura [*Bildung*] da reflexão, própria de nossa vida contemporânea, faz com que nossa carência esteja, ao mesmo tempo em manter pontos de vista universais e em regular o particular segundo eles, seja no que se refere à vontade, seja no que se refere ao juízo, de tal modo que para nós, as Formas, leis, deveres, direitos e máximas, enquanto universais, devem valer como razão de determinação e ser o principal governante. Mas para o interesse artístico bem como para a produção de obras de arte exige-se antes, em termos gerais, uma vitalidade, na qual a universalidade não está presente como norma e máxima; pelo contrário, age em uníssono com o ânimo e o sentimento. É o mesmo que ocorre com a fantasia, que contém o universal e o racional unidos com um fenômeno concreto sensível. Por esta razão, o estado de coisas de nossa época não é favorável à arte.(...) Em todas estas relações a arte é e permanecerá para nós, do ponto de vista de sua destinação suprema, algo do passado ²¹.

Sua existência permanece como algo do passado porque o que a arte romântica inaugura é o fim da arte ideal, da perfeita adequação entre forma e conteúdo. Ou seja, a Grécia, reino da beleza, da (pseudo) democracia e do ideal de vida ética, é o lugar de plena realização do ideal, mas devido à necessidade de espiritualidade deve, portanto, ser ultrapassada. Na nova visão de mundo, com o cristianismo, calcado no princípio da subjetividade e interioridade, é determinada a decadência da harmonia do mundo clássico. Isso não significa que nessa passagem haja algum sinal de sentença fúnebre sobre a morte da arte, pois sempre haverá arte enquanto houver espírito, mas como já dito acima, a arte assim como o espírito estão em constante movimento e, esse, é necessário para entendermos o nosso

²¹ HEGEL, 2001, vol.1, p.35.

passado e o nosso presente. O que Hegel lamenta com a sentença “os belos dia da arte grega assim como a época de ouro da Baixa Idade Média passaram...” pode ser lido da seguinte maneira:

Parece que, hodiernamente, aquela beleza e aquele dourado fizeram-se impossíveis, e eis a razão que, para explicar isso, o oferece Hegel: é que a arte pressupõe uma certa relação entre o particular e o universal; no passado, a relação se instaurava a partir de uma grande aproximação entre estes dois elementos – (...), ou seja, aquela intimidade entre o universal e o particular rompeu-se, o nosso tempo entregou-se à cultura da reflexão; tornou-se para nós hoje ‘necessário prender-se a pontos de vista universais e regar segundo eles o particular[...]’ (*Vorlesungen über die Ästhetik*, vol.1, Frankfurt, Suhrkamp, 1970, p. 25.). Esta distância excessiva entre o universal, que se impõe como a soberania da lei, e o particular, que se faz submisso e perde a sua vivacidade, leva a deslocar a arte das funções que outrora exercia. Com outras palavras: a arte já não consegue instituir a necessária conexão entre o universal e o particular que definia toda a grande arte do passado²².

O que pode ser compreendido, a partir da leitura de Hegel e da interpretação de Bornheim, é a dimensão já explicitada acima da vida histórica dos povos. O que Hegel lamenta não é todo o delineamento da arte romântica, muito pelo contrário, nosso filósofo além de exaltar as artes plásticas, a literatura e a música desse período, o faz antes de tudo diante do aspecto religioso, tão privilegiado em toda a *Estética*, pois, como não poderia deixar de ser, condicionou e continua a condicionar a vida dos mais diversos povos. O que parece ser lamentado é uma espécie de rompimento na arte entre o que é universal na vida dos povos e suas representações particulares, tratadas posteriormente como cultura da reflexão. Toda essa dimensão pode ser lida como o fim da arte, dentro dos ideais da representação de arte à qual Hegel se refere, principalmente no que diz respeito aos ideais da vida e da arte dos povos gregos.

Essa famosa passagem da sentença sobre o fim da arte em Hegel também confirma a necessidade da religião para se pensar os momentos constitutivos da arte. Em nosso mundo contemporâneo, essa significação pode parecer estranha, uma vez que não pensamos na

²² BORNHEIM, Gerd, 1998, p.20-21.

relação imanente entre arte e religião. Ou talvez não percebamos estas relações. Quantas vezes, no que é tido como arte contemporânea não nos impressionamos com a representação artística de oratórios de artesãos do Vale do Jequitinhonha ou mesmo não nos admiramos com as representações sagradas, daquele que nem mesmo se reconheceu como artista, carregando o peso de seu nome: Artur Bispo do Rosário. Ou ainda, se antes a arte se apresentava através das pirâmides do Egito, dos templos gregos e das catedrais cristãs em todo o mundo ocidental, não estaria ela sendo representada em seu novo templo chamado galeria ou museu? Será que deslocamos o papel inevitável de consagração do que reconhecemos como templo e ingenuamente não percebemos o deslocamento dessa idéia para outra morada?

Todas essas questões fazem sentido se reconhecermos um Hegel que não concebe a história sem a presença da religião e, de fato nossa história não pode ser concebida sem esse elemento. Toda a configuração política, ética e social reconhecidas historicamente não faz sentido sem o advento da religião como estrutura de poder nessas relações.

Para a forma de arte simbólica, Hegel concebe as religiões do antigo oriente diante da vida social e cultural, completamente atreladas à vida natural desses povos, representadas através da arte. O mundo grego é representado inicialmente a partir da crença mitológica, que regia e condicionava a vida do povo grego e, posteriormente essa configuração toma uma nova proporção na medida em que os gregos desenvolvem a vida política e ética para o bem da *polis*. Os deuses não perdem sua significação, mas no novo mundo grego, são representados não mais como o inatingível, mas como a própria idealização do humano, até porque os deuses gregos possuem sentimentos e paixões humanas.

Com o advento do Império Romano e com a emancipação do cristianismo, o foco da representação religiosa das obras de arte se metamorfoseia para a satisfação de um Deus único, diferente do politeísmo grego. Nesse momento, o que se representa é um Deus que não possui as paixões humanas e, que mostra ao povo seu Filho como humano, mesmo não tendo

um fim humano, o que talvez deixasse a religião cristã mais perto do humano. Cristo não morre, ressuscita e isto só é possível ao Filho de Deus. As mais diversas representações dessa temática na arte são ilustradas, musicadas e poetizadas, na história de Cristo, desde seu nascimento até a sua morte. Essas representações são tidas do ponto de vista de Hegel, por uma imensa beleza, principalmente quando representado o tema do amor de Maria por seu filho. Mas se há beleza nesse momento que constitui parte da forma de arte romântica, como explicar o fim da arte ideal no que diz respeito ao mundo grego?

Tal como dito acima, a arte em nenhum de seus estágios deixa de possuir beleza, seria arriscado, mas poderíamos de acordo com Hegel, atribuir beleza até mesmo às representações da forma de arte simbólica. E isto não seria um desrespeito à dialética hegeliana, uma vez que nosso filósofo admite a instância do ideal para as três formas de arte. A diferença exuberante entre a forma de arte clássica e a forma de arte romântica aparece na singularidade da palavra *verdadeiramente ideal*, e este atributo, como já foi descrito, apenas pode ser atribuído à forma de arte clássica.

Ainda a forma de arte romântica, configurada por Hegel por um longo período histórico, que se inicia com a exacerbação da subjetividade por meio da religião, vai aos poucos perdendo essa dimensão, tal como a história nos mostra a sua perda. É a partir das guerras religiosas ocorridas na Europa no período do humanismo renascentista, que surgem novas configurações tanto no teor de beleza, quanto na configuração do novo olhar do Homem, que se volta para si mesmo, principalmente através das reformas protestantes. O que subjaz a partir de então é o resultado da vida social dos povos, ilustradas em suas diferentes formas por meio da arte, como um conjunto de consciências, que não se limita mais à necessidade política da religião.

3.3 - O PROSAÍSMO DO MUNDO MODERNO.

Antes de ser explicitada esta outra dimensão da tese sobre o fim da arte em Hegel, qual seja, o prosaísmo do mundo “atual”, devemos nos valer da seguinte passagem:

É na efetividade dos interesses espirituais que a dependência aparece pela primeira vez na mais completa relatividade. Aqui abre-se o todo da amplitude da prosa na existência humana. (...) O indivíduo tal como aparece neste mundo cotidiano e da prosa não é, por isso, ativo a partir de sua própria totalidade e compreendido a partir de si mesmo, e sim a partir dos outros. Pois o ser humano singular se encontra na dependência de influências, de leis, de instituições estatais e de relações civis externas, que ele encontra à sua frente e às quais ele deve curvar-se, possua-as como seu próprio interior ou não. Mais ainda, o sujeito singular não é para os outros enquanto uma tal totalidade em si mesma, mas apresenta-se para os outros apenas segundo os interesses singularizados mais diretos que eles possuem em suas ações, desejos e opiniões. Aos homens interessa inicialmente apenas a relação com suas próprias intenções e fins. – Mesmo as grandes ações e acontecimentos, para os quais uma coletividade se reúne, neste campo de fenômenos relativos, se dão apenas como multiplicidade de aspirações singulares. Este ou aquele contribui com sua parcela, por causa desta ou daquela finalidade que malogra ou que se consegue realizar e, em caso de sorte, no final é algo alcançado que, porém, em contraste com o conjunto é de espécie muito inferior.(...)

Esta é a *prosa do mundo*, tal como aparece à consciência tanto de um quanto de outro indivíduo, *um mundo da finitude e da mutabilidade, do entrelaçamento no relativo e da pressão da necessidade à qual o indivíduo singular não é capaz de se subtrair*. Pois cada vivente singular permanece preso à contradição de ser para si mesmo fechado enquanto este ser uno e igualmente depender dos outros; e a luta pela solução da contradição não consegue ultrapassar a tentativa e a continuação da constante guerra”²³.
(grifo meu)

Apesar de longa, essa citação configura o que Hegel denomina “prosa do mundo”, ou ainda, como prosaísmo do mundo atual. Esse momento é uma das fontes mais importantes, nos *Cursos de Estética*, para compreendermos a dimensão do olhar de Hegel sobre o seu tempo. Nesse trecho encontramos o olhar hegeliano da condição do sujeito de sua época, da condição social que este sujeito estabelece ou não com o outro e consigo mesmo. Como pano de fundo ainda pode ser interpretada a configuração do sujeito político de seu tempo. Hegel

²³ HEGEL, 2001, vol.I, p.160-161.

chega a ser um pouco hobbesiano ao analisar a situação do sujeito de seu tempo, principalmente ao final da citação quando declara que *a luta pela solução da contradição* (do homem que se interessa apenas pelas suas intenções e pelos seus fins com o outro ou com os outros) *não consegue ultrapassar a tentativa e a continuação da constante guerra*. Aqui está presente, de alguma maneira, a idéia hobbesiana da *luta de todos contra todos*, qual seja, a do indivíduo estar em constante guerra com seu estado de natureza e com o outro, tendo como solução apenas o pacto social. A Prosa do mundo é a configuração do sujeito que superou seu estado natural, ou seu “estado de guerra” e que, lança o olhar sobre o outro e sobre o mundo a partir de seus próprios interesses e intenções, mas dependente do conceito de *necessidade exterior*.

O conceito de necessidade exterior pode ser traduzido ainda como necessidade contingente, já que a relação entre estes dois extremos – o interior do indivíduo particular e o exterior do meio universal – baseia-se em uma relatividade presente na vida mundana imediata, a qual Hegel denomina ‘*prosaica*’, e na qual as relações se fundam tão somente nos impulsos e nos interesses imediatos, que são obviamente sempre contingentes²⁴.

Em linhas gerais, o que se percebe, principalmente a partir da citação de Gonçalves, é que a idéia de prosa do mundo é a noção de um mundo relativizado, que postumamente a Hegel, foi tratado por outros filósofos como um mundo alienante ou como um mundo de produção, idéia que é ainda tão atual. Para Hegel, esta parece ser a tradução do mundo burguês de sua época. “Hegel denomina esta estrutura de relações de dependência, alienação e não-liberdade de *prosa do mundo*”²⁵.

É nesse momento que se instaura o perigo do excesso de subjetividade na forma de arte romântica. O domínio da arte, como nos apresenta Hegel em toda sua *Estética* é perpassado pelas condições éticas, morais, políticas e culturais em cada época apresentada e para cada povo representado. Na arte, o estado prosaico do mundo, influencia tanto a

²⁴ GONÇALVES, 2001, p.35.

²⁵ GONÇALVES, 2001, p.50.

dimensão do sujeito criador da obra (seja ela plástica, literária ou musical), quanto as novas temáticas apresentadas no plano geral da arte de seu tempo, até a recepção da obra por outros indivíduos.

Como dito acima, a forma de arte romântica é delineada por Hegel historicamente, durante um longo período, desde a arte medieval até a arte de seu tempo, primeira metade do século XIX. Somente se olharmos atentamente para essa transição histórica, compreendemos a noção de estado prosaico do mundo sugerido por Hegel, pois o mesmo não surge no mundo, mas faz parte de um contexto político e religioso, que tem suas raízes desde o período medieval, passando pela guerra dos trinta anos, que se destaca como desastrosa para os países de língua alemã, até as sutis conseqüências de todo este processo, percebidos por nosso autor na configuração de seu tempo. Uma vez que o nosso objeto aqui é o tratamento estético apresentado por Hegel durante esses momentos, a arte, como não poderia deixar de ser, representa todos esses momentos em cada fase particular.

A maneira como o filósofo descreve a idealidade da arte, durante todo esse período, já indica a classificação de estado prosaico do mundo, pois é análoga à situação política e religiosa que se sucedem historicamente. A arte medieval é configurada pelo advento do Cristianismo no mundo, no qual o sujeito se reconhece apenas diante da religião; a arte da Renascença também representa o cristianismo, mas de forma mais refinada, propondo um retorno aos ideais clássicos; nesse momento o sujeito começa a se reconhecer como sujeito de ação. Essa apresentação do período moderno, que de uma maneira ou de outra já tem suas raízes no período renascentista, passa por um processo de transformação que muda o contexto da situação do sujeito em relação ao mundo e conseqüentemente sua criação e seu olhar diante das representações artísticas.

Na base da transformação do conceito de arte na época moderna não está em primeiro lugar o problema “material” do desenvolvimento de técnicas de reprodução da obra de arte, e sim o problema do conteúdo espiritual religioso que sofreu mutações na efetivação de si mesmo. É a orientação religiosa, isto é, o Conteúdo [*Gehalt*] da arte que permitirá a exploração do

terreno prosaico e sensível e não o inverso, o desenvolvimento sensível que origina uma nova atitude subjetiva e espiritual²⁶.

Aqui, vê-se claramente a importância do elemento religioso, que tendo perdido sua força política e social enquanto manipulação da vida dos indivíduos, principalmente a partir da Reforma Protestante, precisa mudar e se adaptar ao novo sujeito que percebe essas mudanças tal como as mesmas aparecem no mundo. Como nos indica Werle, para a situação da arte, o elemento religioso, ou a mudança do mesmo, é a base para a transformação de todo o conteúdo da arte que se apresenta historicamente. Durante o período de guerras religiosas, o sujeito se porta diante do mundo com o desejo de liberdade, tanto dos corpos, quanto da espiritualidade, não permitidas com a força do cristianismo. É a partir da própria dimensão religiosa, calcada no novo princípio de liberdade de pensamento, que o aspecto religioso se metamorfoseia, inaugurando um novo momento para a arte.

Outro elemento importante que contribui para uma nova configuração de mundo na modernidade é a idéia de Ciência que surge com o advento do período moderno, que de alguma forma ou de outra não aconteceria sem o humanismo renascentista. A nova concepção de Homem que surge a partir do período renascentista, de um Homem que quer olhar para si mesmo, que deseja conhecer o mundo que o cerca de maneira infinita, tal como a descoberta do Cosmos infinito na Ciência é representado na arte da mesma maneira; nesse momento o homem deseja mais. Nessa nova visão de mundo, além do desejo de Conhecimento científico (inicialmente calcado em caracteres matemáticos, o que configura a idéia de *mathesis universalis*, principalmente com a filosofia de René Descartes), também se apresenta a idéia do prazer terreno, do reconhecimento do homem de seu corpo, de sua substância extensa, que aparece na arte, no retorno aos clássicos, dando à figura humana novos caracteres nas representações pictóricas. O corpo se apresenta como um conjunto de órgãos, não só como a configuração da perfeição clássica. Esta nova visão de mundo é representada na arte

²⁶ WERLE, 2004, p. 38-39.

renascentista, com a instauração de nova e refinada habilidade para as artes, principalmente no tocante à pintura, como por exemplo, com o surgimento da perspectiva.

Do renascimento, Hegel passa rapidamente para a arte mais próxima de seu tempo e demonstra como o Homem e a sua visão de mundo se metamorfoseiam. A representação quase brusca de uma fase para outra no que tange ao plano da forma de arte romântica é representada em sua fase final como a inauguração do Homem, que se encontra voltado para si mesmo, mas que ao mesmo tempo, se lança no mundo. Um mundo que privilegia outras instâncias (religiosas, econômicas, sociais e políticas) no qual o indivíduo se vê quase ameaçado, tal como o conceito determinado acima de *necessidade exterior*, ou seja, o indivíduo neste momento é totalmente dependente de uma nova configuração mundana²⁷. O que configura o que nosso filósofo denomina como *prosaismo do mundo*.

Na arte estas relações são concebidas com a representação de um novo estilo pictural, que representa as guerras e revoluções burguesas, na literatura é concebida a ironia do cômico e a imensa subjetividade das tragédias e dos romances modernos.

Se voltarmos à temática da transição da forma de arte clássica para a forma de arte romântica, percebemos juntamente com a descrição acima, a maneira como Hegel nos leva a entender que, o que se lamenta diante da descrição do caráter passado da arte é a perda da experiência religiosa como coadjuvante do triunfo da subjetividade em todos os sentidos. Mas ao mesmo tempo, percebemos o otimismo hegeliano nesse novo momento, como o nascimento de um novo tipo de consciência reflexiva.

²⁷ Acredito, que esta leitura do homem se reconhecendo diante desta necessidade exterior é mais que algo referente ao tempo de Hegel. Esta situação parece configurar a nossa história ocidental em um plano geral. A meu ver, o Homem sempre esteve mergulhado nesse conflito do reconhecimento de si mesmo e do mundo que lhe era apresentado, na verdade criado pelo próprio homem. A diferença está apenas em como cada época privilegiava certas instâncias. A hierarquia social, econômica e política sempre existiram e de alguma maneira, o Homem sempre teve diante do mundo que lhe era dado, a projeção do que Hegel elabora como *prosaismo do mundo*, ou seja, a condição de alienação, dependência e não-liberdade. Ainda estamos mergulhados nessa concepção, à diferença que Hoje, somos até mais alienados, por acreditarmos em nossa noção de pseudo-liberdade diante desse mundo sobre o qual ainda não consigo ter em mente um conceito evidente para defini-lo. Um mundo de relações tão complexas que talvez nem possa ser definido por um único conceito.

Se o conteúdo completo se apresentou em configurações artísticas, o espírito que continua olhando para frente volta-se desta objetividade para seu interior e a afasta de si. Tal época é a nossa. Podemos bem ter a esperança de que a arte vá sempre progredir mais e se consumir, mas sua Forma deixou de ser a mais alta necessidade do espírito. Por mais que queiramos achar excelentes as imagens gregas de deuses e ver Deus Pai, Cristo e Maria expostos digna e perfeitamente – isso de nada adianta, pois certamente não iremos mais inclinar nossos joelhos²⁸.

Não iremos mais inclinar nossos joelhos, porque o prosaísmo do mundo atual é inadequado para a apropriação artística, se comparada à arte do passado. O que a racionalidade da arte inaugura nesse momento é o próprio cotidiano reflexivo do homem moderno, se afastando daquele primeiro momento em que a arte estava presa ao sensível, e num segundo no qual a arte se aproxima da religião revelada. “Na época moderna, toda matéria carrega consigo um traço de relatividade, de tal maneira que ao mesmo tempo apresenta uma liberdade para não ser confinada a uma representação absoluta²⁹”. É como se a própria intenção sistemática de Hegel na tríade arte-religião-filosofia, aparecesse em sua lógica como um momento constitutivamente histórico, mas que de alguma forma precisasse ser negado em prol da liberdade. Talvez a idéia de conceito e filosofia estivesse tão atrelada à inauguração da nova forma de arte romântica, que o artista enquanto indivíduo - mesmo reconhecendo essa dimensão - tentasse fugir dela, levando para a arte a idéia de auto-liberdade. Inaugura-se um tempo em que se têm como necessidade um fascínio de liberdade, diferente da idéia de liberdade para os gregos, uma liberdade para auto-conhecimento e conhecimento do mundo e, conseqüentemente, para a instauração de um novo modo de fazer arte. É nesse momento, que, talvez, a tríade hegeliana tenha seu ponto culminante no conceito, em uma imensidão de obras existentes a partir de textos, sem a preocupação com o belo e o universal.

²⁸ Hegel, 2001, p 117.

²⁹ WERLE, 2004, p. 43.

3.4 - O ANACRONISMO HISTÓRICO-FILOSÓFICO DA ARTE: UM EXERCÍCIO ESPECULATIVO.

Toda a riqueza da *Estética* de Hegel foi e é contemplada sob vários aspectos nas filosofias dos séculos XIX e XX, e ainda atualmente discute-se muito sobre a proposta e as problemáticas que Hegel expôs em seus cursos de Heidelberg e Berlim. Notoriamente a problemática que perpassa a temática do fim da arte foi um dos expoentes mais trabalhados por diversos autores. Acreditamos que esta leitura da *Estética* hegeliana, tomou a dimensão que podemos observar por quase dois séculos, em função de nosso filósofo de alguma maneira ter diagnosticado a preocupação com que estetas e artistas depararam posteriormente em relação aos acontecimentos em torno da arte.

Como já mencionado, Hegel não profetizou nada em relação à situação posterior da arte, apenas concluiu, diante das manifestações de seu tempo, aquilo que já indicara e foi com a seqüência de fatos da história que tivemos a chance de verificar isso, que a arte e o artista estavam gradualmente deslocando as funções que lhe eram atribuídas no passado para configurar o objeto artístico diante de um novo período na história do mundo.

Para adentrarmos sobre as várias interpretações desta temática, devemos nos valer da hipótese hegeliana do estado prosaico do mundo, que, por sua vez, justifica a manipulação da temática por diversos autores.

O corolário desse ponto de vista é a idéia de que a própria afiguração da situação moderna com seus 'estados prosaicos atuais' sem a remissão aos tempos remotos é excessivamente pobre e, portanto, incapaz de realizar o ideal numa obra artística. Quanto a isso, é bastante conhecida a posição de Hegel no sentido de louvar o classicismo weimeriano de Goethe e Schiller, na medida em que ambos conseguiram a 'restauração da independência individual' mediante a simbiose entre particularidade ética dos personagens antigos e a maior reflexividade e subjetividade dos agentes modernos. Esse posicionamento de Hegel se liga mais uma vez ao tema do fim da arte porque nada garantiria continuamente a possibilidade dessa simbiose e a arte efetivamente se extinguiria se não fosse esse potencial 'anacronismo', que, por si só, já poderia ser considerado um indício da agonia da expressão artística.

Em suma, Hegel afirma que os tempos modernos se dão sob o signo da universalidade, mais afeita à ciência do que à arte, tanto no que tange ao conhecimento quanto no que concerne à ética. (...) ³⁰.

A citação de Duarte sugere uma espécie de anacronismo dentro do próprio relato da situação da arte moderna feita por Hegel. Esta interpretação, por sua vez, já indica um outro modo de se olhar a situação anacrônica da arte, em função da sua posteridade.

A importância do tema do fim da arte no conjunto da *Estética* é, de fato, a sua atualidade. Diversos autores se apropriaram do problema, mas a maior parte deles deu ao tratamento do tema hegeliano a leitura que convinha a cada um. Revelou-se que a tradição dedicou-se pouco a esse problema de forma canônica, dando pouca relevância ao tratamento do tema a partir da sistemática hegeliana. Filósofos como, por exemplo, Martin Heidegger, no posfácio ao ensaio, *A origem da obra de arte*, nos diz que a pergunta ao prognóstico hegeliano permanece da seguinte forma “é a arte ainda uma forma essencial e necessária em que acontece a verdade decisiva para nosso ser-aí (*Dasein*) histórico, ou deixou a arte de ser tal? ³¹”. A pergunta colocada por Heidegger confirma a sentença hegeliana da arte como algo passado, mas para o autor, o veredicto de Hegel só pode ser colocado se considerada a verdade do ente, ou seja, “(...) a decisão acerca do veredicto de Hegel será proferida, se o chegar a ser, a partir da própria verdade do ente e a propósito dela ³²”. Heidegger usa a *Estética* hegeliana para realçar o caráter da arte como ‘vivência’ (*Erleben*), e ainda, para nos dizer que este caráter significa o criar e o apreciar a obra de arte. Somente o modo pelo qual o homem vivencia a arte dá ao mesmo a possibilidade de concebê-la. Daí a importância da pergunta de Heidegger sobre o caráter de verdade da arte.

A verdade é a desocultação (*die Unverborgenheit*) do ente como ente. A verdade é a verdade do Ser. A beleza não ocorre ao lado desta verdade. Se a verdade se põe em obra na obra, aparece. É este aparecer,

³⁰ DUARTE, 2006, p.382.

³¹ Heidegger, 1990, p.66.

³² Ibidem.

enquanto ser da verdade na obra e como obra, que constitui a beleza. O belo pertence assim ao auto-conhecimento da verdade (*das Sichereignen Wahrheit*)³³.

Ainda citando autores contemporâneos, Theodor Adorno, em sua *Teoria Estética*, volta-se ao significado do anunciado tema do fim da arte na *Estética* hegeliana, relacionando o mesmo ao fenômeno do mundo administrado, mas nos indicando durante todo o tempo que a arte não cessou de existir.

A perspectiva hegeliana de uma possível morte da arte é conforme ao seu ter-estado-em-devir. Que ele pensasse a arte como transitória e a atribuisse, no entanto ao Espírito Absoluto harmoniza-se com o caráter ambíguo de seu sistema, mas induz a uma conseqüência que ele nunca teria tirado: o conteúdo da arte que, segundo a sua concepção, constitui o seu absoluto, não é absorvido na dimensão de sua vida e da sua morte. A arte poderia ter seu conteúdo na sua própria efemeridade. É concebível e de nenhum modo apenas uma possibilidade abstrata que a grande música – algo de tardio – só foi possível num período limitado da humanidade. A revolta da arte, teleologicamente posta na sua posição relativamente à objetividade do mundo histórico, transformou-se na sua revolta contra a arte; é inútil profetizar se ela lhe sobreviverá³⁴.

“Esta afirmação de Adorno (...) sugere (...) que talvez não haja mais espírito para além da arte: pelo menos no mundo grandemente irreconciliado, a arte, mesmo com toda a sua ambigüidade, significaria um limite superior para o vislumbre de uma reconciliação possível³⁵”. Este é mais um exemplo da apropriação da temática hegeliana, para a fundamentação de outras questões. Tal como Adorno nos apresenta essa problemática, e ainda se considerarmos tudo o que nos chegou de suas idéias desde a *Dialética do Esclarecimento*, redigida junto a Horkheimer, percebemos toda a dimensão do mundo administrado sugerida por esses autores. É esse mundo administrado que inaugura a decadência da arte. Segundo os autores, desde a época da racionalidade científica, o modo de produção capitalista encontrou o meio ideal para se infiltrar em todas as relações, sejam elas políticas, culturais e como não

³³ Heidegger, 1990, p.67.

³⁴ ADORNO, 1982, p.14.

³⁵ DUARTE, 2006, p.405.

poderia deixar de ser, sobre a representação dos objetos artísticos. O que esses autores constatarem - principalmente Adorno - é o fato de a arte estar submetida a demandas mercadológicas, naquilo que eles denominaram com o feliz conceito de “Indústria Cultural”.

Essa constatação dos autores não está longe da idéia anunciada por Hegel de prosaísmo do mundo atual, diante da condição da arte e do artista no final da forma de arte romântica. É o excesso de subjetividade que indica a decadência do mundo romântico, diante de uma nova configuração de mundo em que se confunde o conceito de liberdade tal como idealizado por Hegel, perante os ideais gregos, com uma chamada liberdade, que na verdade dá ao artista o direito de produzir o que lhe convém, mas onde o que se produz, só fica para a história, se o mercado assim o permitir, e se esse mesmo mercado admite que o “produto” possa agradar às massas.

Tendo em vista a época em que Adorno sugere essa temática, é até compreensível o teor que o filósofo dá a ela, principalmente se considerados os exemplos abordados da indústria cinematográfica. Mas, há um fato que não podemos deixar de mencionar. Se, de um lado, ainda que as considerações de Adorno sejam cada vez mais plausíveis em nosso mundo contemporâneo, principalmente se consideradas algumas peças expostas em galerias, a indústria cinematográfica, a indústria televisiva e o lixo “musical” que é lançado todos os dias aos nossos ouvidos que, por vezes, se ouvimos uma única vez, parece que o ritmo infernal toma conta de nosso cérebro durante horas e horas, gostando ou não do que está se ouvindo, por outro lado não é em função disso que a arte cessou de existir. Mas, o fato é que por vezes as massas não têm acesso a esse tipo de criação, mas só ao que se produz para seu consumo. Ainda que sejam realizadas campanhas que instiguem a população a ver um Picasso no museu da Pampulha, ou a poder se deliciar com boas peças teatrais em campanhas de popularização do teatro, ou mesmo, que a Bienal de São Paulo ofereça ingressos a preços por vezes ínfimos, não existe o processo educativo, para que camadas mais amplas da população supostamente

se decidam a ir a um desses espaços, arriscando a perder um capítulo da novela das nove horas. Por vezes algumas pessoas nem se arriscam em ir a um lugar que haja boas obras de arte, mesmo sabendo que existem, pois não saberão se estarão bem vestidas ou se não serão barradas na entrada; ou mesmo se há a possibilidade da sobra cinco míseros reais no mês, para se assistir a uma peça de teatro.

Vale mencionar também leituras completamente equivocadas do pensamento de Hegel, para tanto convém lembrar as colocações de Arthur Danto sobre a temática do fim da arte na *Estética* de Hegel.

(...) podemos especular historicamente sobre o futuro da arte sem nos preocuparmos sobre o como as obras de arte do futuro deverão ser, se é que haverá alguma. E é mesmo possível supor que a própria arte não tem futuro, embora as obras de arte possam ainda ser pós-historicamente produzidas, como se fosse no período após o choque de uma vitalidade desaparecida. Essa, de fato, era a tese de Hegel, do qual algumas visões inspiraram o presente ensaio (*The end of art*), uma vez que Hegel disse muito inequivocadamente que a arte enquanto tal – ou pelo menos em sua vocação mais elevada – está completamente terminada em seu momento histórico, apesar de ele não ter se preocupado com a previsão de que não haveria mais obras de arte ³⁶.

Ironicamente, Arthur Danto refere-se, nesse momento de seu ensaio, da única maneira que algum pesquisador que tenha lido Hegel não poderia fazer ao anunciar um problema que simplesmente não existe em Hegel. Primeiro de tudo, Hegel jamais anunciou que a arte estivesse terminada em seu momento histórico. Muito pelo contrário, como já dito acima, o caráter passado da arte apenas sugere que o verdadeiramente ideal permaneceu entre os gregos. Nem mesmo quando Hegel de alguma maneira denuncia a ocorrência da arte de seu tempo, o filósofo tira da mesma a beleza, ou nos diz que depois de qualquer estágio histórico não haverá mais arte. Por isso, essa interpretação de Danto, é citada nesse momento para reconhecermos o que não pode ser lido como temática do fim da arte.

³⁶ DANTO, 1986, p. 83-84.

Por outro lado, é importante registrar que autor faz menção a esse tema que ele erradamente reconhece em Hegel, para nos lembrar de um dado importante:

(...) se a urgência sobre o futuro da arte não tivesse surgido a partir de dentro do próprio mundo da arte, que pode ser visto hoje como tendo perdido toda a direção histórica e temos que perguntar se isso é temporário – se a arte vai recuperar a trilha da história -, ou se essa condição desestruturada é o seu futuro: um tipo de entropia cultural. Assim, o que quer que venha a seguir não importará, porque o conceito de arte está internamente exausto ³⁷.

Danto brilhantemente nos diz que “o conceito de arte está internamente exausto”. Mas o faz a partir de outras suposições não existentes em Hegel. Para Hegel a urgência em declarar o futuro da arte não se refere ao próprio mundo da arte. O que seria isto? Como os objetos artísticos se apresentam a nós? Seguramente, Hegel jamais declararia isto, até porque sua análise dos fenômenos artísticos só é possível mediante sua adequação na história. E, é possível e quase certo que Hegel não tenha se equivocado. Teria a possibilidade de qualquer arte, em qualquer tempo, não representar o mínimo de sua história ou de seu momento histórico? Danto sugere, mais ao final de seu ensaio, que não se trata de considerar a arte em seu momento ou sentimento histórico, mas sim à história da moralidade.

A genialidade irônica de Danto, mais uma vez não pode funcionar no que diz respeito a Hegel. A moral é parte constitutiva da história dos povos, tal como aspectos políticos, religiosos e sociais. Obviamente a moral perpassa todos estes âmbitos, o que torna a história moral de Danto inferior a uma verdadeira temática da história dos povos. Além do que, Hegel não se mostra um filósofo preocupado com a moral, ou com juízos de valor, mas sim com uma ética especulativa. Especulativa, pois todas as questões tratadas por Hegel, nos três momentos da arte, colocam em questão a expressão de uma ética existente ou não, em cada uma das referidas fases.

Como última parte deste item é mais conveniente constatar qual a melhor leitura de filósofos posteriores a Hegel da temática trabalhada nesta dissertação. Hans-Georg Gadamer

³⁷ DANTO, 1986, p. 83-84.

foi um dos filósofos que se apropriaram desta problemática, de forma mais coerente ao sistema de Hegel.

O caráter passado da arte é uma formulação de Hegel com a qual ele expressou, em agudeza radical, a pretensão da filosofia de tornar nosso conhecimento da verdade propriamente em objeto de nosso conhecimento, de conhecer ela própria nosso saber da verdade. (...) Hegel certamente não queria dizer – e como o faria – que com o barroco e suas formas tardias do rococó, marchara para o palco da história universal o último estilo do ocidente. Ele não sabia, o que nós sabemos se olhamos para trás, que então começara o século historicizante, e não previa que no século XX a audaz auto-libertação dos laços históricos do século XIX tornaria verdadeiro, num outro sentido, audacioso este, que toda arte de até então aparecesse como algo passado. Ele antes queria dizer, quando falou do caráter passado da arte, que a arte não mais se deixa compreender por si mesma, do modo como se tinha deixado compreender no mundo grego e em sua representação do divino. (...) O caráter passado da arte apresenta uma tese que inclui o fato de que, com o fim da antiguidade, a arte tem que se apresentar como que necessitando de uma justificativa³⁸.

Ainda que a intenção de Gadamer em *A atualidade do belo*, não fosse a de delinear minuciosamente a *Estética* de Hegel, mas sim delinear a razão pela qual, para se entender a arte nos dias de hoje, resulta em uma matéria de reflexão, é possível que essa seja uma das melhores interpretações elaboradas por um filósofo contemporâneo. A própria intenção do filósofo, já o faz descrever com cuidado a idéia de fim da arte ou mesmo do caráter passado da arte. Entender como a arte foi, e é para nós, compreendida pela cultura da reflexão foi a última proposta da *Estética* de Hegel. É exatamente esse tema que incomoda ainda o nosso olhar sobre a arte.

Mesmo nos dias de hoje, diante de tantas coisas que observamos, não há como negar que normalmente o nosso olhar em direção à arte, ainda transpira resquícios clássicos. Ora, somos educados entendendo que os gregos eram perfeitos, tal como hoje se cultua a perfeição do corpo; fomos educados aprendendo a observar as referências renascentistas, tal como hoje nos referenciamos na perspectiva do que é certo ou errado. O fato é que, normalmente o tipo de arte que se fez desde o final do século XIX até nossos dias, é a arte que primeiro nos causa

³⁸ GADAMER, 1985, p.15-16.

estranhamento e, portanto, nos obriga a aprendermos a olhar tantas novidades e reações diferentes que a arte pode nos causar. Isto significa, por vezes, termos de conceituar o objeto olhado e esta é a chave do sistema de Hegel, a aproximação da arte e da filosofia, é sabermos representar o que nos é dado por conceitos. Esse tipo de olhar sobre a arte ainda possibilita que saibamos olhar todos os horizontes que nossos olhos alcançam, entendendo, compreendendo e colocando em dúvida e discussão o que nos é dado. E, essas são tarefas inerentes à filosofia, da admiração ao exercício especulativo nos descobrimos mais e redesenhamos o mundo que nos é dado.

CONCLUSÃO

Existe de fato a problemática sobre a morte ou fim da arte no percurso dialético de Hegel? Essa foi a problemática pela qual teve início esta dissertação. E foi por meio desse problema que se inferiu todo o detalhamento dos três capítulos apresentados. Seria um exagero concluir com uma só resposta a tarefa sobre a qual nos debruçamos, pois além do percurso ter sido longo, nossa problemática abrangeu várias tangentes. A conclusão de nossa hipótese se encontra integralmente no corpo dessa dissertação.

Primeiro concluímos que não poderíamos falar dessa temática sem investigarmos a significação do termo arte no pensamento de Hegel. Para tanto recorremos à *Fenomenologia*, à *Enciclopédia* e como não poderia deixar de ser, aos *Cursos de Estética*.

Por este viés constatamos que o próprio delineamento de Hegel sobre a arte já nos indicaria o porquê de se pensar na temática do fim. A conclusão a que chegamos é a de que de fato podemos e devemos falar de fim da arte tanto no percurso lógico-dialético do que estamos designando aqui como “sistema hegeliano”, quanto diante da situação histórica da arte. No sistema de Hegel, não podemos conceber nenhuma de suas etapas como não tendo um fim e, ao mesmo tempo, temos a certeza de que não há a possibilidade do fim se não pensarmos em um novo começo, o que configura o termo *suprassumir*, empregado no legado de todas as referências de Hegel que usamos aqui.

Essa mesma resolução devemos aplicar às modalidades sucessivas de expressão artística e às formas de arte particulares, pois as mesmas apenas podem ser lidas e concebidas se pensadas pelo movimento dialético proposto por Hegel. Todas essas etapas têm um fim e, ao mesmo tempo todas elas têm um novo começo, mas nunca abandonando suas instâncias anteriores.

Tais considerações refletem não só a idéia de arte, como também a de história, a de ciência enquanto técnica, entre outros elementos fundantes para a vida humana. Nenhum destes elementos pode ser considerado em nosso tempo se não concebermos o nosso passado. Temos uma história e, portanto, tudo o que consideramos hoje, somente pode ser configurado se nos dedicarmos a fatos passados, para concebermos o nosso presente e projetarmos o nosso futuro.

No caso da arte o que reconhecemos foi um otimismo hegeliano no que diz respeito à temática do fim da arte. Além do que, esta temática está explicitamente elucidada por Hegel nos *Cursos de Estética*, tal como mostramos acima. Podemos afirmar esse otimismo hegeliano, pois o que Hegel nos deixou ao ministrar esses cursos foi a idéia de que a arte teve o seu início, e como todo início, nenhuma significação pode ser perfeita ou completa. O seu desenvolvimento se respaldou no mundo clássico dos gregos, diante dos ideais éticos daquele povo, naturalmente transferidos para a arte, e de fato, se podemos evidenciar vários problemas no mundo grego, há um senão do qual não podemos deixar de considerar. Esse povo teve o seu legado na história, exatamente pela fiel dimensão ética de seus valores, aquilo que tanto nos falta atualmente.

Ainda entendemos que no caso da arte, mesmo havendo entre os gregos uma perfeita harmonia entre o que se idealizava e o que se registrava em obras de arte, o Homem sempre quer mais, sempre quer conhecer mais e isto não é um problema, muito pelo contrário é uma virtude. Mas esta virtude deve ser administrada e talvez os homens de nossa história e nós mesmos não administramos de forma harmoniosa o todo que nos cerca. Uma vez que a arte é parte de nossa história, narra-se a mesma a partir de uma linguagem própria a cada uma das artes particulares que conhecemos, relatando ao longo do tempo toda a situação sobre a qual até hoje nos encontramos. Essa sede de sempre conhecer mais, teve início com o que Hegel

designou diante da necessidade da subjetividade do espírito. Esse, somos nós mesmos, é a nossa história, é o modo como concebemos o mundo.

O que se deu então com as obras de arte, uma vez que as mesmas são um reflexo de nossa posição diante do mundo? Que lugar oferecemos a essas obras de arte, e ainda, elas são de fato acessível a todos?

Se no oriente antigo e na era clássica dos gregos, a arte significava parte da vida desses povos, o que é a arte para nós? Mesmo na Idade Média e no Renascimento, a arte manteve parte desse significado, mas e depois desses momentos históricos, o que fizemos da arte? Exatamente a mesma coisa que fizemos de nossas vidas. Debruçamos-nos sobre a ciência, a política, a beleza e a não beleza, e a arte refletiu todos esses momentos.

Hegel inicialmente parece lamentar a situação da arte de seu tempo, que foi marcada por uma atitude individualista do ser humano, fato comprovado pelos escritos de Karl Marx posteriormente. Mas ao mesmo tempo, nosso filósofo admira a autonomia da arte, que é de certo modo, a autonomia de nós mesmos. Essa é a contraposição mais “lógica” à qual os indivíduos poderiam chegar. É como se dissessem: “temos autonomia para usar e fazer e, ao mesmo tempo, não sabemos usar e fazer”. A filosofia contemporânea ilustra muito bem essas considerações e não foi por acaso que Hegel, foi lido, relido e é lido por vários filósofos.

Também não é por acaso que essa temática é tão atual, pois se podemos pensá-la diante da arte, da estética enquanto disciplina, a mesma também pode ser desmembrada por outras vertentes do conhecimento, pois qual o significado de tudo que nos cerca senão a própria estetização da vida?

REFERÊNCIAS:

a) Referências principais:

HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética* Trad: Marco Aurelio Werle S.P.: EDUSP, 2001, vol.1. 2000, vol. II, 2002, vol. III, 2004, vol. IV.

_____. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas- Filosofia do Espírito* Trad: Paulo Menezes. S.P.: Loyola, v3, 1995.

_____. *Fenomenologia do Espírito*. Trad: Paulo Menezes. Petrópolis: Vozes, 2v, 1999.

_____. *La Phénoménologie de l'esprit*. Trad: G. Jarczyk e P-J. Labarrière. Paris: Gallimard, 1993.

_____. *Filosofia da História*. Trad: Maria Rodríguez e Hans harden. Brasília: UnB, 1999.

_____. *Leçons sur la Philosophie de la Religion*. Trad: Gibelin. Paris: J. Vrin, 1959.

_____. *Le savoir absolu: édition bilingüe avec introduction, traduction et commentaire par Bernard Rousset*. Paris: Aubier Montaigne, 1977.

_____. *El espíritu del cristianismo y su destino*. Trad: Alfredo Lhanos. Buenos Aires: Juarez Editor S.A, 1970.

b) Referências específicas:

ALMEIDA, Custódio Luís S. Da morte da arte em Hegel à sua existência autônoma. In: *Revista Trimestral de Filosofia e Ciências Humanas da PUC-RS*. Porto Alegre: Veritas, v.42, nº4. Dezembro 1997, p. 869-889.

BOURGEOIS, B. *Eternité et historicité de l'esprit selon Hegel*. Paris: J. Vrin, 1991.

_____. *Hegel: os atos do espírito*. Trad: Paulo Neves. RS: Unisinos. 2004.

_____. *Hegel a Francfort ou judaïsme-Christianisme-Hegelianisme*. Paris: J. Vrin, 1970.

BRAS, Gérard. *Hegel e a arte: uma apresentação da estética*. Trad: Maria Luiza Borges. R.J: Jorge Zahar, 1990.

BUNGAY, Stephen. *Beauty and Truth: a study of Hegel's aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1984.

DANTO, Arthur. The end of art. In: *The Philosophical Disenfranchisement of art*. Tradução inédita: Rodrigo Duarte. N.Y.: Columbia University Press, 1984. Cap. V, p. 81-115.

DUARTE, Rodrigo. *Morte da Imortalidade: Adorno e o Prognóstico Hegeliano da Morte da Arte*. In: DUARTE, Rodrigo (Org). *Morte da Arte, Hoje*. Belo Horizonte, Laboratório de Estética da FAFICH-UFMG, 1993.p. 135-145.

_____. *O tema do fim da arte na estética contemporânea*. In: PESSOA, Fernando (Org.). *Arte no Pensamento – Seminários Internacionais Museu Vale do Rio Doce*, 2006.

_____. *Uma leitura hegeliana de Grande Sertão: Veredas*. In: DUARTE, Rodrigo & TIMM, Ricardo (orgs). *Filosofia e Literatura*, Porto Alegre: Edpucrs, 2004, p. 109-122.

FIGURELLI, Roberto. *A propósito do tema da “Morte da Arte”*: Croce e Hegel. In: DUARTE, Rodrigo (Org). *Morte da Arte, Hoje*. Belo Horizonte, Laboratório de Estética da FAFICH-UFMG, 1993.p. 86-91.

GADAMER, H-G. *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Trad: Celeste Aínda Galeão. R.J.: Tempo Brasileiro, 1985.

GONÇALVES, Márcia. *A Morte e a Vida da Arte*. In: *Kriterion*. Belo Horizonte, v. XLV, no-109, 2004. p.47-56.

_____. *A dialética entre arte e conceito na Fenomenologia do Espírito de Hegel*. In: *Revista Eletrônica Estudos Hegelianos: Revista semestral da Sociedade Hegel Brasileira- SHB*. Ano 2º. – No- 03, Dezembro de 2005.

_____. *Uma concepção dialética da arte a partir da gênese do conceito de trabalho na Fenomenologia do Espírito de Hegel*. In: *Kriterion*. Belo Horizonte V.XLVI. no-112. p.260-272.

_____. *O Belo e o Destino: uma introdução à Filosofia de Hegel*. São Paulo: Loyola, 2001.

JANICAUD, Dominique. *Hegel et le destin de la Grèce*. Paris: Libraire philosophique J. Vrin, 1975.

JUSTINO, Maria José. *A Morte da Arte no Sistema Hegeliano*. In: *Reflexão*. São Paulo, ano 5, no- 18, 1980. p.91-106.

NUNES, Benedito. *A Morte da Arte em Hegel*. In: DUARTE, Rodrigo (Org). *Morte da Arte, Hoje*. Belo Horizonte, Laboratório de Estética da FAFICH-UFMG, 1993.p. 9-33.

PESSOA, Amarildo Fernandes. *A noção de Ideal nas Preleções sobre a Estética de G.W.F.Hegel*. 1996.Dissertação (Mestrado em Filosofia) – UFMG.

RABENHORST, Eduardo. *Hegel e o caráter passado da arte*. 1991. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal da Paraíba.

ROSENFELD, Kathrin.H. Méritos e falhas da estética hegeliana. In: *Revista Eletrônica Estudos Hegelianos*: Revista semestral da Sociedade Hegel Brasileira- SHB. Ano 2º-. – No- 03, Dezembro de 2005.

VIEWEG, Klaus. *Die moderne Kunst als Ende der Kunst – Romantik als Auhebung von Symbolik und Klassik*. Palestra oferecida pelo professor Klaus Vieweg, ao Laboratório de Estética da UFMG em outubro de 2004, com texto lido e disponibilizado, ainda não publicado.

_____. *Ironía Romántica como SKEPSIS Estética: Sobre la crítica de Hegel al proyecto de una poesía trascendental*. Trad: Carlos Emel Rendón. In: *Estudios de Filosofía* no- 5, Febrero de 2002. Universidad de Antioquia.

_____. *Ligereza alegre y agudeza jovial: sobre la concepción hegeliana de comicidad y humor como formas de la asepsis estético-poética*. Trad: Carlos Emel Rendón. In: *Estudios de Filosofía* no- 5, Febrero de 2002. Universidad de Antioquia.

WERLE, Marco Aurélio. *Hegel e W. Benjamin: Variações em torno da Crise da Arte na Época Moderna*. In: *Kriterion*. Belo Horizonte, v. XLV, no- 109, 2004. p.33-45.

c) Referências secundárias:

ADORNO, T.W. *Teoria Estética*. Trad.: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1982.

AQUINO, M.F.O. *O conceito de religião em Hegel*. S.P: Loyola, 1989.

ÁVILA, Myriam Corrêa de Araújo. *Rima e Solução: a poesia nonsense de Lewis Carrol e Edward Lear*. São Paulo : Annablume, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad: Sérgio Paulo Rouanet. S.P. : Brasiliense, 1994. In: *Obras escolhidas*, vol. 1.

BORNHEIM, Gerd. *Vigência de Hegel: os impasses da categoria da totalidade*. In: *O idiota e o espírito*. Porto Alegre: Globo, 1980.

_____. *Páginas de Filosofia da Arte*. R.J: UAPÊ.. 1998.

BOURGEOIS, B. Dialética e Absoluto em Hegel. In: *Revista Eletrônica Estudos Hegelianos*: Revista semestral da Sociedade Hegel Brasileira- SHB. Ano 2º-. – No- 03, Dezembro de 2005.

BURKE, Peter. *A cultura popular na Idade Moderna – Europa, 1500-1800*. Trad: Denise Bottmann. SP: Companhia das Letras, 1989.

CHÂTELET, François. *Hegel*. Paris: du Seiul, 1968

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. Trad: Luciano Vieira Machado. SP: UNESP, 2001.

COURTILLIER, Gaston. *As antigas civilizações da Índia*. Trad: Edith Barros Matins. R.J.: Otto Pierre Editores, 1978.

CROCE, Benedetto. *Lo vivo y lo muerto de la filosofía de Hegel*. Trad: Francisco Gonzales Rios. Buenos Aires: Iman, 1943.

_____. *Breviário de Estética: Aesthetica in nuce*. Trad: Rodolfo Ilari Jr. S.P.: Editora Ática, 1997.

DESMOND, William. *Art and the absolute: a study of Hegel's aesthetics*. Albany: State University of New York, 1986.

EKSTEINS, Modris. *A sagração da Primavera*. Trad: Rosaura Eichenberg. RJ: Rocco, 1992.

FACKENHEIM, E. *The religious dimension in Hegel's thought*. Londres: Indiana University Press, 1967.

GADAMER, H. G. *La dialéctica de Hegel: cinco ensayos hermenéuticos*. Trad: Manuel Garrido. Madrid: Cátedra, 1988.

GARAUDY, R. *Dieu est mort: étude sur Hegel*. Paris: Presses Universitaires de France, 1962.

GOMBRICH, Ernst H. *A História da Arte*. Trad.: Álvaro Cabral. 16 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GOMES, Nelson Gonçalves (org). *Hegel: um seminário na Universidade de Brasília*. Brasília: UnB, 1981.

GRANET, Marcel. *A civilização chinesa*. Trad: Edith Barros Matins. R.J.: Otto Pierre editores, 1979.

HARTMANN, Nicolai. *A Filosofia do Idealismo Alemão*. Trad: José Gonçalves. Lisboa: Fundação Caloust Gulbenkian, 1976.

HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. S.P.: Mestre Jou, 2v, 1972.

HEIDEGGER, M. *Chemins qui ne mènent nulle part*. Trad: Wolfgang Brokmeier. Paris: Gallimard, 1986.

_____. *A origem da obra de arte*. Trad: Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1990.

HONDT, Jacques et al. *Hegel e o pensamento moderno*. Trad. Rui Magalhães e Souza Dias. Porto: 1979.

_____. *Hegel en son temps*. Paris : Sociales, c1968.

HYPPOLITE, Jean. *Gênese e estrutura da Fenomenologia do Espírito de Hegel*. Trad: Sílvio Rosa Filho; prefácio de Bento Prado Júnior. São Paulo: Discurso Editorial, 1999.

_____. *Introdução à Filosofia da História de Hegel*. Trad: Hamilcar de Garcia. R.J: Civilização Brasileira, 1971.

INWOOD, Michael. *Dicionário Hegel*. Trad: Álvaro Cabral. R.J.: Jorge Zahar, 1992.

KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad: Valério Rohden e Antonio Marques. R.J: Forense Universitária, 1993.

KAMINSKY, Jack. *Hegel on art: an interpretation of Hegel's aesthetics*. Albany: State University of New York, 1962.

KOJÈVE, A. *Introduction a la lecture de Hegel*. Paris: Gallimard, 1947.

LABARRIÈRE, P.-J. *Introduction à une lecture de la Phénoménologie de l'Esprit*. Paris: Aubier-Montaigne, 1979.

_____. *Structure et mouvement dialectique dans la Phénoménologie de l'esprit de Hegel*. Paris: Aubier-Montaigne, 1968.

LAUENER, Henri. *A linguagem na filosofia de Hegel: com consideração especial da Estética*. Trad: Paulo Rudi Schneider. Ijuí: Ed. Unijuí, 2004.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Trad: Alfredo Margarido. Lisboa: Editorial Presença, s-d.

MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. Trad: Maria Elisabete Costa. S.P. : Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1977.

MENESES, Paulo. *Para ler a Fenomenologia do Espírito*. S.P.: Edições Loyola, 1985.

NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. S.P.: Editora da Universidade de São Paulo, 1966.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad: José Marcos Mariani Macedo. São Paulo: Duas Cidades: Ed.34, 2000.

PALÁCIO, Carlos. *Cristianismo e História*. SP: Loyola, 1982.

PINHO, Pedro. *Hegel: Estética e Poética- Estética e tecnologia*. Belém: Universidade Federal do Pará. 19???. (Cadernos de filosofia. Estudos; 4).

RENAN, Ernest. *Diálogos Filosóficos*. Trad: V. Ballester. Buenos Aires: Tor, [18--].

SANTOS, J.H. *Trabalho e riqueza na fenomenologia do Espírito de Hegel*. São Paulo: Loyola, 1993.

_____. *O lugar da Crítica da Faculdade do juízo na Filosofia de Kant*. *Kriterion* 85 (1997) 73-91.

SCHILLER, F. *Cartas sobre educação estética da humanidade*. Trad: Anatol Rosenfeld. S.P: Herder, 1963.

SCHELLING, F.W.J. *Systeme de l'idealisme transcendental*. Trad: Christian. Louvain: Pelters, 1978.

SCHORSKE, Carl. *Viena fin-de-siecle: politica e cultura*. Trad. Denise Bottmann. Campinas, SP : Ed. da UNICAMP; São Paulo : Companhia das Letras, 1988.

SERRA, Alice M. *A dialética do tempo e espaço na filosofia de Hegel*. Belo Horizonte: UFMG, 2003. (Dissertação de Mestrado).

VIEIRA, Leonardo A. *Saber Absoluto: expressão filosófica de uma época*. 1987. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Federal de Minas Gerais.
