

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-graduação em Filosofia

Guilherme Ferreira

Idealidade como poeticidade das artes na estética de Hegel

Belo Horizonte
2022

Guilherme Ferreira

Idealidade como poeticidade das artes na estética de Hegel

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Giorgia Cecchinato

Linha de pesquisa: Estética e filosofia da arte

Belo Horizonte
2022

100	Ferreira, Guilherme.
F383i	Idealidade como poeticidade das artes na estética de
2022	Hegel [manuscrito] / Guilherme Ferreira. - 2022. 333 f. : il. Orientadora: Giorgia Cecchinato.
	Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Inclui bibliografia.
	1. Filosofia – Teses. 2. Arte – Filosofia - Teses. 3. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 1770-1831. I. Cecchinato, Giorgia. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Idealidade como poeticidade das artes na estética de Hegel

GUILHERME FERREIRA

Tese submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em FILOSOFIA, como requisito para obtenção do grau de Doutor em FILOSOFIA, área de concentração FILOSOFIA, linha de pesquisa Estética e Filosofia da Arte.

Aprovada em 05 de outubro de 2022, pela banca constituída pelos membros:

Profa. Giorgia Cecchinato - Orientadora (UFMG)

Prof. Verlaine Freitas (UFMG)

Prof. Marco Aurélio Werle (USP)

Prof. Federico Orsini (UFLA)

Prof. Federico Sanguinetti (UFRN)

Belo Horizonte, 05 de outubro de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Verlaine Freitas, Professor do Magistério Superior**, em 06/10/2022, às 10:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marco Aurélio Werle, Usuário Externo**, em 07/10/2022, às 06:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Federico Sanguinetti, Usuário Externo**, em 07/10/2022, às 08:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Giorgia Cecchinato, Professora do Magistério Superior**, em 08/10/2022, às 20:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Federico Orsini, Usuário Externo**, em 13/10/2022, às 11:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1813027** e o código CRC **3D761433**.

Dedico este trabalho a Jessica e Esther

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, José Nivaldo e Celestina, a minha gratidão, no sentido mais profundo e completo, pelo amor espiritual, pela formação [*Bildung*] compartilhada e pela presença sempre acolhedora.

À minha companheira Jessica, pelo amor cuidadoso, compreensão serena e apoio efetivo em todos os momentos desta difícil e feliz trajetória de formação acadêmica. Também sou grato pelos valiosos ensinamentos sobre as filosofias de Hegel e Beauvoir bem como sobre as poesias de Goethe e Chimamanda.

À Professora Giorgia Cecchinato, pela orientação criteriosa e dedicada, estímulo incessante, diálogos produtivos, escuta atenciosa e profunda, ceticismo propulsor, aconselhamentos assertivos, serenidade firme, nobreza de espírito, paciência sábia, empatia e encorajamento aos desafios pessoais e acadêmicos, simplicidade e humor contagiantes. Minha gratidão ainda pelo privilégio de ter sido orientado pela professora Giorgia ao longo de 11 anos (desde a especialização até o doutorado), os quais considero como sendo os mais felizes da minha formação [*Bildung*] pessoal e acadêmica.

Ao Professor Georg W. Bertram, pelo acolhimento afetuoso e dedicado durante meu estágio doutoral na *Freie Universität Berlin*, pelos diálogos produtivos, pelo acompanhamento sempre atento e estimulante das minhas atividades de pesquisa, pelas preciosas recomendações bibliográficas e pela simplicidade e humor contagiantes.

Ao Professor João Constâncio da *Universidade Nova de Lisboa*, pela orientação e revisão generosas da primeira versão do projeto de pesquisa, que culminou na elaboração deste trabalho. Também sou grato pelo apoio afetivo e disponibilidade estimulante para orientar a pretendida pesquisa de doutorado, que acabou sendo inviabilizada naquela Universidade devido a impasses burocráticos de fomento.

Aos professores Rodrigo Duarte e Verlaine Freitas, pelas criteriosas correções e valiosas sugestões no âmbito do exame de qualificação deste trabalho, as quais foram imprescindíveis ao aprimoramento do presente texto. Do mesmo modo, sou imensamente grato aos dois professores pelos primorosos ensinamentos e diálogos em torno da relação entre estética e filosofia social, teoria crítica frankfurtiana e psicanálise.

Ao professor Marco Aurélio Werle, pela disponibilidade e gentileza em debater o meu projeto de pesquisa no *Encontro do grupo de trabalhos sobre estética* (GT-ANPOF), em 2018. Minha gratidão pelos ensinamentos e indicações bibliográficas, que me auxiliaram na construção deste trabalho.

Aos membros da banca de defesa de tese, os professores Federico Orsini, Federico Sanguinetti, Marco Aurélio Werle e Verlaine Freitas, pelas participações e pelos exames cuidadosos e cirúrgicos deste trabalho.

Do mesmo modo, embora não seja comum agradecimentos dessa natureza, eu não poderia deixar de manifestar a minha gratidão e respeito a todas e todos os intérpretes com quem este trabalho dialoga, cujas teses contribuíram enormemente ao aprofundamento das hipóteses aqui apresentadas, debatidas e desenvolvidas.

À professora Patrícia Kauark Leite, pela idealização e implementação do Curso de Pós-Graduação (*lato sensu*) em Temas Filosóficos, por meio do qual eu não apenas fui beneficiado pelos ricos e proveitosos ensinamentos como aluno bolsista (Fundep), mas igualmente por ter sido estimulado à elaboração do meu pré-projeto para o curso de mestrado. Também agradeço a professora Patrícia pelos ensinamentos e diálogos sobre a arte e a cultura alemãs e brasileiras, no âmbito do meu estágio doutoral.

Aos professores do Departamento de Filosofia da UFMG, André Abath, Fernando R. Puente, Marcelo Marques (*in memoriam*), Rogério Lopes e Walter Menon, pelos ensinamentos e contribuição ao meu processo de formação acadêmica e humana. Em especial, agradeço a professora Virgínia Figueiredo pelos primorosos e estimulantes ensinamentos sobre Kant, Heidegger e a filosofia francesa, e por não me deixar esquecer que “pensar é agradecer” [*Denken ist danken*], como disse Paul Celan.

Aos professores Christine Sieben e Hartmut Hapke do Centro de Línguas da *Freie Universität Berlin*, pelo acolhimento e pelos imprescindíveis ensinamentos da língua alemã, os quais contribuíram e muito para o penoso e desafiador trabalho de tradução de alguns trechos e fragmentos apresentados neste trabalho. Sobre isso, manifesto igualmente a minha gratidão à professora Giorgia Cecchinato, que generosamente revisou boa parte das minhas tentativas de tradução, assim como à amiga e professora Andreia da Silva, pelas aulas particulares de alemão e pela ajuda com a tradução de algumas sentenças utilizadas neste trabalho. Nesse aspecto, também sou grato às contribuições e esclarecimentos recebidos dos amigos Rubens Kühn e Charlene Röhl. Expresso ainda a minha gratidão à professora Rosimary Vieira pela generosa e criteriosa revisão gramatical deste trabalho.

Aos secretários dos programas de pós-graduação em filosofia da *UFMG* e da *FUB*, Amanda Franklin, André Carneiro e Henrietta Schiffer por cuidarem com tanta dedicação e gentileza dos processos documentais relacionados ao curso de doutorado, o que tornou mais leve e serena toda a minha caminhada de estudos e de formação.

Ao amigo Kensuke Iwata da *FUB*, pela parceria de pesquisa e pelos valiosos diálogos acerca da filosofia da arte de Hegel, os quais contribuíram para a reflexão de algumas hipóteses apresentadas neste trabalho. Do mesmo modo, agradeço aos amigos Andreia da Silva, Andreas Kubbernuß, Ava Küln, Luciana Sholl, Rubens Küln, Ana Kauark, Charlene Röhl, David Czarnecki, Eduardo Kauark, Elena Urzhuntseva, Mar Gonzalez e Teetje Horst, pela harmoniosa, estimulante e feliz convivência, bem como pelos agradáveis encontros e trocas de experiências no período de minha estada de pesquisa em Berlim. Também sou grato aos amigos do “Grupo de Estudos Hegel (UFMG)” e do “Grupo de Estudos Independentes de Psicanálise”, Guilherme Habib, Luiz Garcia, Alexandre Barbosa, Thiago Borges, Thiago Scarpelli e Letícia Vasconcelos, por compartilharem comigo as suas primorosas experiências e saberes sobre a *Ciência da lógica* de Hegel e sobre os *Seminários* de Jacques Lacan. Aos colegas do “Laboratório de Estética” da UFMG, a minha igual gratidão por debaterem comigo o texto apresentado no “Excurso” deste trabalho, bem como por compartilharem suas pesquisas, saberes e experiências.

Também expresso a minha gratidão à amiga Regina Sanches, pelas parcerias de estudos, ensinamentos e diálogos sobre estética e filosofia da arte, bem como pelo suporte efetivo nos momentos delicados de minha saúde nestes últimos anos do curso de doutorado. A Lucyane de Moraes, Diogo Cezar e Graziano Mazzocchini, meus sinceros agradecimentos pelos ricos ensinamentos, interrogações e diálogos acerca de nossos temas de pesquisa. Ao amigo Paulo Ceccarelli, a minha gratidão pelas parcerias de estudos e preciosos ensinamentos e diálogos sobre a psicanálise freudiana. De igual modo, dou graças a minha analista Maria Heloisa pelos anos de acolhimento em seu divã, bem como pela escuta profunda.

Minha gratidão imensa à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e ao Programa de Internacionalização da Pós-graduação (Capes Print), que financiaram este trabalho de pesquisa em todas as etapas de sua elaboração.

“Mas agora tenho de dar graças a todos esses obstáculos, pois no decorrer desses prolongamentos, pessoas excelentes, em outros lugares, amadureceram certas coisas que são as mais belas águas para meu moinho [...] nesses casos somos levados a crer em uma influência superior, algo demoníaco que adoramos sem ousar perscrutá-lo mais a fundo” (Eckermann, *Conversações com Goethe*).

“Não, não é que eu queira o sublime, nem as coisas que foram se tornando as palavras que me fazem dormir tranquila, mistura de perdão, de caridade vaga, nós que nos refugiamos no abstrato. O que eu quero é muito mais áspero e mais difícil: quero o terreno” (Clarice Lispector, *Mineirinho*).

“É possível: força e coragem; o resto é questão de formação [*Bildung*]” (Giorgia Cecchinato).

RESUMO

Entre as inúmeras questões lançadas pela filosofia da arte de Hegel à posterioridade do debate estético, a pergunta sobre “o que seria poesia e prosa na arte” é um assunto que até agora recebeu escassa atenção por parte dos intérpretes hegelianos. É certo que a questão sobre “o poético e prosaico” é uma matéria que já serviu como objeto para várias investigações em torno do texto estético-hegeliano, mas é igualmente certo que em nenhuma das teses apresentadas até o momento é possível identificar uma resposta sistemática e aprofundada sobre o assunto, a não ser pelo viés específico da “arte poética discursiva”, tal como esta é apresentada na última parte dos *Cursos de estética* de Hegel. À vista desse hiato, a principal hipótese assumida no desenvolvimento deste trabalho, em todos os seus desdobramentos e aprofundamentos, diz respeito à *função estruturante* desempenhada pelo “poético autêntico” (ou, mais precisamente, pelo “traço poético fundamental”) na determinação hegeliana da arte romântica-moderna em geral, especialmente da pintura e da poesia. Em última análise, trata-se de demonstrar que tanto a “estética” quanto a “poética” de Hegel se apresentam articuladas segundo determinações de um mesmo princípio: o belo artístico ou ideal, sendo “o poético” sinônimo do conceito de ideal e, por conseguinte, uma noção estrutural do conceito de arte e das artes.

Palavras-chave: Hegel. Estética. Filosofia da arte. idealidade. poeticidade.

ABSTRACT

Among the numerous questions posed by Hegel's philosophy of art to the later aesthetic debate, the question of "what is poetry and prose in art" is a subject that has so far received little attention from hegelian interpreters. It is true that the question of "the poetic and prosaic" is a matter that has already been the object of several investigations around the hegelian aesthetic text, but it is equally true that in none of the theses presented so far is it possible to identify a systematic and in-depth answer on the subject, except from the specific standpoint of "discursive poetic art" as it is presented in the last part of Hegel's *Courses in aesthetics*. In view of this hiatus, the main hypothesis assumed in the development of this work, in all its unfoldings and deepening, concerns the structuring function played by the "authentic poetic" (or, more precisely, by the "fundamental poetic trait") in the hegelian determination of romantic-modern art in general, especially painting and poetry. Ultimately, it is a matter of demonstrating that both Hegel's "aesthetics" and "poetics" are articulated according to determinations of the same principle: artistic beautiful or ideal, being "the poetic" synonymous with the concept of the ideal and, therefore, a structural notion of the concept of art and the arts.

Keywords: Hegel. Aesthetics. Philosophy of art. ideality. poeticity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>Madona Sistina</i>	187
Figura 2 – <i>A virgem do Chanceler Roulin</i> ou <i>Virgem de Autun</i>	190
Figura 3 – <i>Ecce Homo</i>	193
Figura 4 – <i>Laoconte e seus filhos</i>	193
Figura 5 – <i>Anunciação</i>	194
Figura 6 – <i>Deposição</i>	197
Figura 7 – <i>O grupo dos nióbidas</i>	198
Figura 8 – <i>A descida da cruz</i>	199
Figura 9 – <i>A morte da Virgem</i>	201
Figura 10 – <i>A morte da Virgem</i>	202
Figura 11 – <i>São Francisco de Assis</i>	204
Figura 12 – <i>A assunção de Maria</i>	205
Figura 13 – <i>Dunas</i>	215
Figura 14 – <i>Moinho à beira de um rio</i>	215
Figura 15 – <i>Natureza-morta com a taça da Guilda dos Arqueiros de São Sebastião</i>	218
Figura 16 – <i>Natureza-morta com travessa para aquecimento</i>	218
Figura 17 – <i>Maria Madalena lendo</i>	238
Figura 18 – <i>Ronda noturna</i>	260
Figura 19 – <i>Briga entre camponeses jogando dados</i>	265
Figura 20 – <i>Camponeses em rixa num interior</i>	266
Figura 21 – <i>Cristo</i>	271
Figura 22 – <i>Filho pródigo</i>	272
Figura 23 – <i>A antiga academia em Düsseldorf</i>	274
Figura 24 – <i>Rinaldo e Armida</i>	280
Figura 25 – <i>O menino pescador e a sereia</i>	280
Figura 26 – <i>Mignon</i>	281

LISTA DE ABREVIATURAS DAS OBRAS UTILIZADAS

- BA – *Kunsttheoretische Schriften zur Bildenden Kunst I*. Berliner Ausgabe. Band 19 (1985)
- BEH – *Briefe von und an Hegel* (1785-1831). Im 3 Bänden (1970)
- BSG – *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe* (1794-1805)
- CCG – *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida* (1823-1832)
- CE – *Cursos de estética*. Coleção Clássicos. Em 4 volumes (1999)
- CFJ – *Crítica da faculdade do juízo* (2012)
- DC – *Doutrina das cores* (2013)
- DH – *Versuch über das Kunstschöne*. In: *Die Horen* (1797)
- ECF – *Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio* (1830). Em 3 volumes (1995)
- FE – *Fenomenologia do espírito* (2014)
- FH – *Filosofia da História* (1999)
- FS – *Fé e saber* (2007)
- GW – *G.W.F. Hegel: Gesammelte Werke*. Im 31 Bänden (1968)
- HBZ – *Berichten seiner Zeitgenossen* (1970)
- VK – *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* (1823). Band 550 (2003)
- VÄ – *Vorlesungen über Ästhetik* (1820/21). Eine Nachschrift. Band 1 (1995)
- PKÄ – *Philosophie der Kunst oder Ästhetik* (1826). Band 2. (2004)
- PhK – *Philosophie der Kunst: Vorlesungen von 1826*. 3. Auflage (2016)
- VzÄ – *Vorlesungen zur Ästhetik* (1828/1829). Hegel Forum (2017)
- WöD – *Divã ocidento-oriental* (2020)

Para a primeira ocorrência de cada citação com abreviatura, indicamos, em nota, a referência completa da edição utilizada.

O volume das *Obras Completas* de Hegel é mencionado após a abreviatura, seguido do número da página referente à citação (e.g. GW 28.1, p. 20).

Todas as traduções das obras em alemão, inglês e espanhol citadas ao longo do trabalho são de minha responsabilidade, salvo quando mencionado o contrário.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
EXCURSO: sobre as edições dos <i>Cursos de estética</i> de Hegel.....	30
1. O POÉTICO NA ARTE E NAS ARTES	46
1.1 O autenticamente poético na arte.....	46
1.2 As condições de realização da obra de arte e as diferentes rubricas da divisão do sistema das artes.....	57
1.2.1 Os estilos históricos do mundo da arte.....	57
1.2.2 Os sentidos teóricos.....	62
1.2.3 O sistema das formas de arte particulares.....	69
1.2.4 A elaboração sensível da exterioridade, objetividade e subjetividade por intermédio das formas artísticas.....	74
1.3 O “belo artístico” e “o poético” como aparência sensível da ideia.....	79
1.3.1 A primeira estética de Hegel.....	81
1.3.2 A Estética de Berlim.....	90
2. A REPRESENTAÇÃO SENSÍVEL (ARTÍSTICA, IDEAL OU POÉTICA) E A REPRESENTAÇÃO PROSAICA COMO FUNDAMENTOS DA BELEZA ARTÍSTICA ROMÂNTICA-MODERNA	92
2.1 A estética berlinense: o contexto histórico e teórico de inserção da representação sensível como elemento formal da arte romântica-moderna.....	94
2.1.1 A posição da representação sensível (artística, ideal ou poética) em relação à efetividade das representações prosaicas.....	103
2.1.2 A representação sensível como forma de transfiguração da representação prosaica do entendimento.....	119
2.2 Estética e teoria da imaginação artística: a imagem-sígnica como imagem poética (ideal) da arte romântica-moderna.....	131
2.2.1 Da intuição à representação sensível da ideia.....	134
2.2.2 Da imagem-simbólica à imagem-sígnica.....	139
2.3 A teoria da criatividade subjetiva espiritual: a originalidade do gênio e a objetividade poética (bela, ideal) da obra de arte.....	145

2.3.1 O artista como formador da fantasia, do gênio e do entusiasmo <i>versus</i> o artista como educador da imaginação, do talento e da afetação.....	151
2.3.2 A objetividade poética da obra de arte autêntica <i>versus</i> a objetividade prosaica da obra de arte inautêntica.....	159
3. O POÉTICO E O PROSAICO (IDEAL E NÃO-IDEAL) NA PINTURA ROMÂNTICA-MODERNA.....	168
3.1 Os conteúdos ideais e o traço poético fundamental da pintura religiosa-cristã.....	177
3.2 A ressonância simpática como traço poético fundamental das pinturas de paisagem e natureza-morta.....	207
3.3 A profanação do sagrado e do característico como traço poético da pintura italiana quatrocentista.....	226
4. O HUMOR OBJETIVO NA PINTURA HOLANDESA E NA POESIA ALEMÃ: A APOSTA FINAL DE HEGEL.....	242
4.1 A pintura holandesa seiscentista como paradigma do humor objetivo.....	235
4.2 A crítica de Hegel à arte do século XIX.....	268
4.3 O humor objetivo como tema mais elevado da arte moderna.....	285
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	310
REFERÊNCIAS.....	317
GLOSSÁRIO.....	328

INTRODUÇÃO

A principal hipótese assumida no desenvolvimento deste trabalho, em todos os seus desdobramentos e aprofundamentos, diz respeito à *função estruturante* desempenhada pelo “poético autêntico” (ou, mais precisamente, pelo “traço poético fundamental”) na determinação hegeliana da “arte romântica-moderna” em geral, especialmente da pintura e da poesia. Nessa direção, argumentaremos que tanto a “estética” quanto a “poética” de Hegel se apresentam articuladas segundo determinações de um mesmo princípio: o belo artístico ou ideal, sendo “o poético” sinônimo do conceito de ideal e, por conseguinte, uma noção estrutural do conceito de arte e das artes. Argumentar a favor de tal hipótese, entretanto, nos exigirá enfrentar alguns desafios a começar pela própria natureza da estética de Hegel, a qual se articula, a um só tempo, como teoria, história e crítica (subjetividade, criação/expressão e recepção) das obras de arte. Trata-se, em última análise, de uma “filosofia da história das artes”, cuja unidade diferenciada entre a universalidade conceitual, a particularidade histórica (a história mundial subsumida pelas formas históricas da arte) e a particularidade multifacetada das obras apresenta, de modo integrado, os diversos aspectos constitutivos do fenômeno artístico. Nesse sentido, a aposta interpretativa de que “o poético” diz respeito às artes em geral já implica de saída a colocação da seguinte questão: qual seria o autêntico significado de “poeticidade” nas três camadas argumentativas (teoria, história e obras) do texto estético de Hegel? Considerando a divisão triádica dos *Cursos de Estética* (pelo menos em relação às edições de Hotho e à última preleção sobre estética de 1828/29) e, principalmente, a sistematicidade implementada no interior dessa divisão, qual seria, portanto, o significado autêntico de “poético”?

Se procurarmos no texto estético de Hegel respostas isoladas ou unilaterais para essa questão, encontraremos o seguinte quadro: quanto ao adjetivo substantivado “o poético” [*Das Poetische*] e ao substantivo feminino “poesia” [*Poesie oder Dichtung*], na compreensão de Hegel, eles significam “a satisfação do produzir espiritual”, cujo sentido formal do fazer/ agir/ produzir [*Machen/Handeln/Hervorbringen*] artístico consiste na “eliminação da materialidade sensível e das condições exteriores”¹. Já no âmbito do “conceito enquanto tal”, na primeira parte da divisão dos *Cursos*, Hegel afirma algo ainda mais impressionante a respeito da definição do poético. Ele diz que “o autenticamente poético na arte é o que justamente

¹ G.W.F. HEGEL. *Cursos de estética* I. Trad. Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 1999 (a partir deste ponto, usaremos a abreviatura “CE”, seguida do volume “I” e da página de referência).

denominamos de ideal” (CE I p. 173-74), ou seja, poeticidade e idealidade (ou beleza artística) são noções congruentes para o filósofo de Stuttgart.

Na segunda parte da divisão da obra, no registro da particularização histórica do conceito de arte, encontramos três definições igualmente gerais sobre “o poético”. Na arte simbólica, ele é definido como impulso pré-artístico de “transfiguração essencial” da natureza em arte². Já no âmbito da forma [*Form*] de arte clássica, “o poético” é definido como realização objetiva e exterior da aspiração introduzida pela arte simbólica, o que Hegel nomeia de “transfiguração do negativo” (idem, *ibidem*). Finalmente, no registro da arte romântica-moderna, o poético é caracterizado como ato concreto de “elevação do sensível à não-sensibilidade” (idem, p. 254) ou como elaboração artística de conteúdos espirituais interiorizados pelo ânimo subjetivo.

Já na última parte da divisão dos *Cursos de estética*, no âmbito do sistema das artes particulares – ou, se preferirmos, no âmbito da exposição do conceito de arte enquanto tal, a partir dos diversos aspectos que envolvem o fenômeno artístico particular (criação, contexto histórico subjetivo e social, expressão, recepção e crítica das obras de arte) – encontramos diversos apontamentos sobre o significado de “poético”. No caso da escultura clássica, por exemplo, a poeticidade consiste na espiritualização da individualidade por intermédio da figuração do corpo humano. Na pintura, “o poético” tem a ver com a “visibilidade” imediata do sentimento interior na superfície bidimensional da tela³. Quanto à arte sonora, diz Hegel, “o lado poético mais elevado da música” é primeiramente a melodia (CE III, p. 315)⁴. Já o caráter poético da “arte da poesia” consiste na elaboração espiritual das “representações interiores” ao sujeito e na exposição artístico-discursiva de tais conteúdos espirituais.

Todavia, uma abordagem unilateral da significação de “poético” nos colocaria diante do seguinte impasse: entre as diferentes sugestões de Hegel acerca do autêntico significado de “poético”, nos três níveis de articulação de sua “filosofia da história das artes”, qual delas seria mais apropriada ao desenvolvimento da nossa hipótese? Ora, se isolarmos apenas a definição da primeira parte da divisão, do poético como sinônimo do ideal, então assumiremos o risco de adotar apenas uma visão abstrata da noção de poético, posto que, no âmbito do “conceito

² G.W.F. HEGEL. *Cursos de estética* II. Trad.: Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 174 (a partir deste ponto, usaremos a abreviatura “CE”, seguida do volume “II” e da página de referência).

³ G.W.F. HEGEL. *Cursos de estética* III. Trad.: Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 249 (a partir deste ponto, usaremos a abreviatura “CE”, seguida do volume “III” e da página de referência).

⁴ Conferir igualmente em G.W.F. HEGEL. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* I. *Nachschriften zu den Kollegien der Jahre 1820/21 und 1823. Gesammelte Werke*. Band 28.1. Herausgegeben von Niklas Hebing. Düsseldorf: Felix Meiner, 2015, p. 485 (a partir deste ponto, usaremos a abreviatura “GW”, seguida do volume “28.1” e da página de referência da obra).

enquanto tal”, temos apenas uma “teoria” e uma determinação parcial do conceito hegeliano de arte. Por outro lado, se direcionarmos o foco da nossa abordagem exclusivamente para o “sistema das artes”, a última parte da estética, então assumiremos igualmente o risco de restringir “o poético” à “arte da poesia” (ao poema e à literatura), rechaçando a identidade pressuposta entre “poeticidade” e “idealidade” artística em geral e, por conseguinte, negligenciando o caráter sistemático de sua filosofia da arte.

Tendo em vista tal impasse, uma solução que nos parece adequada seria a de pressupor que as diversas afirmações de Hegel a respeito do “poético”, uma vez avaliadas no conjunto, sem perder de vista o contexto de cada uma das proposições, podem nos oferecer uma chave de leitura interessante para compreensão hegeliana do autêntico significado de “poético” na estética. Nesse sentido, devemos levantar a seguinte questão: as diversas afirmações de Hegel sobre o “poético” constituem parte de um todo coeso? O “poético” seria, para Hegel, um princípio estético geral que se desdobra e se desenvolve de modo coerente e efetivo nos âmbitos específicos da estética?

Essa solução, porém, não deixa de ser em certa medida problemática pelo seguinte fato: em muitas passagens do texto estético, Hegel introduz os termos “poético”, “o poético” e “poesia” de modo frouxo, aberto, latente e, por vezes contraditório, sem explicar exatamente o que aquela noção significa, restando ao leitor apenas o contexto subjacente à afirmação (somado, claro, ao seu interesse e esforço de conexão entre a parte e o todo da obra) como via de acesso possível à compreensão adequada e aprofundada da noção ou proposição. Esse é o caso, por exemplo, da contraposição genérica entre “poesia” e “prosa” que, no plano do “conceito enquanto tal”, refere-se à contraposição entre natureza, espírito e arte em geral (CE I, p. 173-74), mas que, no contexto específico da última parte da divisão, que trata da “arte poética discursiva”, refere-se em grande medida à linguagem e suas diversas formas de uso, sendo a conexão entre linguagem, natureza e espírito, porém, um aspecto implícito naquele tópico⁵. E essa não é uma característica apenas das edições de Hotho, visto que ela se reproduz em todas as quatro *Preleções sobre estética* de Berlim, nas quais encontramos igualmente aplicações genéricas e latentes dos termos “poético”, “o poético” e “poesia”. Aliás, essa característica (que se aplica a inúmeros outros termos e conceitos), como veremos no “Excursus” deste trabalho, levou Gethmann-Siefert a concluir que a estética de Hegel, na verdade, deve ser

⁵ G.W.F. HEGEL. *Cursos de estética* IV. Trad. Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2002, p. 22 (a partir deste ponto, usaremos a abreviatura “CE”, seguida do volume “III” e da página de referência).

tratada como um empreendimento “experimental”, um “trabalho em desenvolvimento do início ao fim”⁶ e que, inclusive, teria sido essa a real intenção de Hegel.

Contudo, mesmo considerando os limites e os impasses que incidem sobre a nossa hipótese central de trabalho, optaremos pela pressuposição de que o “poético” seria, para Hegel, um princípio estético-filosófico geral, que se desdobra e se desenvolve nos âmbitos específicos da estética e que, em seus desdobramentos geral e específico, se define como princípio de determinação e diferenciação entre o que, para Hegel, seria uma “obra de arte ideal” (ou “arte autêntica”) e um “produto artificioso” (ou “arte de ideais rasos”).

Com base nessa hipótese geral, o desenvolvimento argumentativo e a divisão dos capítulos deste trabalho se darão do seguinte modo. No primeiro capítulo, a nossa tarefa será (tópico 1.1) evidenciar a aproximação que Hegel estabelece entre as noções de “poético” em sua acepção geral, ao mesmo tempo em que buscaremos confrontar essa acepção geral com a concepção específica de “poético” enquanto “arte da poesia” ou “arte poética discursiva”, para então demonstrarmos que Hegel não possui outra determinação de poesia senão aquela da própria acepção geral, a qual possui o mesmo significado atribuído ao conceito de “belo artístico ou ideal”. Nesse sentido (tópico 1.2), partindo da premissa de que “o autenticamente poético na arte é o que justamente se denomina por ideal”, será exigido de nós uma análise aprofundada sobre o que seria o “belo artístico ou ideal”, e de que modo esse ideal se determina nos três níveis da filosofia da arte, isto é, como forma [*Form*] da ideia de arte, como forma [*Form*] histórica da ideia, como forma [*Form*] subjetivada da ideia e como forma [*Gestalt*] da obra de arte enquanto produto singular mediado pelas determinações precedentes, isto é, como *aparência sensível da ideia*.

Esse procedimento se justifica por dois motivos de crucial importância para o desenvolvimento da nossa hipótese. Primeiro, porque, de acordo com Hegel, a determinação do belo artístico ou ideal (ou do poético enquanto tal) só pode ser concreta quando o conceito se realiza no plano da “exterioridade e finitude não-ideal [*Nicht-Ideale*]” histórica, subjetiva e, por conseguinte, na própria obra de arte, ou seja, quando a obra se expressa como “exterior para a intuição imediata e objetiva para os sentidos e a representação sensível” (CE III, p. 15). Segundo Hegel, é principalmente por meio dessa mediação que podemos nos certificar “se a existência finita, enquanto obra de arte, é capaz de acolher em si mesma a idealidade do belo artístico”

⁶ GETHMANN-SIEFERT, Annemarie. Hegels Ästhetik oder Philosophie der Kunst. In: *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*: im Sommersemester 1823. Herausgegeben von Annemarie Gethmann-Siefert. Hamburg: Felix Meiner. 2. Auflage, 2003, p. XX (a partir deste ponto, usaremos a abreviatura “VK”, seguida do ano de publicação “2003” e da página de referência da obra).

(CE I, p. 185). Em segundo lugar, porque a capacidade da obra de acolher em si mesma a idealidade ou poeticidade pressuposta pelo conceito não se dá de modo fortuito, como uma espécie de dom divino ou genialidade natural do artista de produzir sempre as “melhores obras de arte”, mas se restringe, ao contrário, a uma postura artística autoconsciente e habilidosa de configuração dos *meios* segundo as determinações históricas, subjetivas e materiais do espírito humano; e o resultado final (a obra) dessa habilidade é o que determina, em última instância, se um dado produto singular pode ser considerado “arte ideal” ou “artificialidade” [*Künstlichkeit*]. Nesse sentido, Hegel insiste em duas condições básicas a serem consideradas pela habilidade artística (e, porque não, pelos espectadores ou juízes das obras, os quais participam igualmente das mesmas determinações históricas, subjetivas e materiais do espírito humano): por um lado, que o autenticamente “poético e ideal em sentido formal seja a satisfação do fazer [*Machen*] espiritual” e, por outro lado, que essa atividade espiritual consista na “eliminação da materialidade sensível e das condições exteriores” (CE I, p. 175), que não dizem respeito ao “artístico propriamente dito”.

Nesse sentido, nos interessará examinar o *modus operandi* (tópico 1.2) da estrutura formal, bem como os conteúdos que envolvem as quatro camadas argumentativas da estética acerca da concreção e expressão do belo artístico: 1) os estilos históricos assumidos no interior do mundo da arte (o rígido, o ideal, a *gratia* e o agradável); 2) os sentidos teóricos (visão, audição e representação sensível) como “estância” sensível mediadora dos aspectos materiais, inventivos, receptivos e críticos das obras; 3) a história mundial como “ponto médio” e fundamentação dos conteúdos espirituais apresentados pelas obras de arte; e 4) as cinco formas particulares de arte (arquitetura, escultura, pintura, música e poesia) como aspectos singulares do conceito de arte enquanto tal. Esses quatro níveis de concreção da “arte ideal” constituem o assim denominado “sistema das artes” (a terceira parte da divisão da estética de Hegel), e estão, segundo Hegel, intrinsecamente relacionados um ao outro. No conjunto, essas camadas se servem como bases de sustentação e justificação da conhecida fórmula hegeliana de significação concreta da arte: “a aparência sensível da ideia”. No desenvolvimento desse tópico nos interessará, especialmente, explicitar como Hegel consegue fazer convergir os diversos aspectos do fenômeno artístico e de que modo, a partir dessa conexão, ele alcança uma compreensão abrangente e efetiva do conceito de arte em geral. Esse procedimento adotado nos levará a uma primeira confirmação de que, nos âmbitos mais específicos da estética, as noções de idealidade e poeticidade são aplicadas como sinônimos e que dizem respeito às artes em geral, na medida em que comparecem como princípios estruturantes daquilo que seria, para

Hegel, uma “obra de arte poética ou ideal” em contraposição ao que seria uma “obra de arte prosaica ou artificiosa”.

Na sequência – após examinarmos o *modus operandi* dos desdobramentos do conceito de “poeticidade ou idealidade artística” nos âmbitos específicos da estética, o qual ali é sintetizado pela fórmula definidora da “obra poética ou ideal”, isto é, “a aparência sensível da ideia” – analisaremos (tópico 1.3) as “raízes” e a “genética” da determinação hegeliana de arte a partir do quadro mais amplo da “filosofia do espírito”, no qual a arte é apresentada como a mais imediata figura de expressão do absoluto, suprasumida pelas figuras da religião e da filosofia. O nosso esforço será concentrado, mais uma vez, na explicitação do *modus operandi* dos desdobramentos específicos do conceito de poeticidade ou idealidade artística. Nesse sentido, a nossa estratégia argumentativa será examinar os fragmentos de textos da assim nomeada “primeira estética” de Hegel (dos anos de 1801 à 1818) e, ao mesmo tempo, confrontar essas formulações iniciais do “belo artístico ou poético” com as da “estética de Berlim” (a partir de 1820), exploradas nos tópicos anteriores (1.1 e 1.2) do nosso trabalho.

Por meio dessa análise, chegaremos a três proposições de extrema relevância para os desenvolvimentos ulteriores da nossa principal hipótese de trabalho: 1) que, desde a época de Jena, Hegel já havia definido a arte em geral como atividade de “transfiguração poética” da imediatidade prosaica da natureza e da cultura (o que ele nomeia em 1803 de “intuição poética” [*poëtische Anschauung*] do absoluto); 2) que, antes mesmo de construir uma compreensão positiva de “aparência” (ou beleza, o que dá no mesmo), Hegel já tratava as noções de idealidade e poeticidade como congruentes; e 3) que a determinação de belo artístico ou poético como “aparência sensível da ideia” só foi consolidada e positivada como “figura autônoma” do sistema hegeliano de filosofia a partir de 1819, quando Hegel desenvolveu o conceito de “representação sensível” [*sinnliche Vorstellung*], o qual se constitui como forma [*Form*] estruturante da “beleza artística romântica-moderna” em geral. Em outros termos, a compreensão da “arte ideal” como “a aparência sensível da ideia” (ou como “signo da ideia”) só foi possível a partir do momento em que Hegel ultrapassou a formulação de uma *estética da substância*, mediada formalmente pelo elemento da “intuição sensível” [*sinnliche Anschauung*], e atingiu a formulação de uma *estética da subjetividade substantivada*, mediada pelo elemento da “representação sensível”. Como base nesses argumentos, nos será permitido, por um lado, justificar os motivos pelos quais direcionaremos o desenvolvimento da nossa hipótese central à forma de arte romântica-moderna (com ênfase especial às artes da pintura e poesia) e, por outro lado, justificar os desdobramentos necessários ao desenvolvimento do próximo capítulo do trabalho.

No segundo capítulo, recolocaremos as duas questões levantadas por Hegel na primeira parte dos *Cursos de estética*, a saber, se a arte deveria ser poesia ou prosa? e o que seria, pois, poesia e prosa na arte? (CE I, p. 173), com o objetivo central de examiná-las, dessa vez, a partir dos desdobramentos do conceito de arte na forma [*Form*] da arte romântica-moderna. A estratégia argumentativa será a de contrapor os conceitos de “representação sensível” e “representação prosaica” (ou, simplesmente, “o poético e o prosaico”) de modo a abordá-los como elementos mediadores da distinção entre “a obra de arte autêntica” e “a obra de arte inautêntica” (ou, nas palavras de Hegel, entre “arte ideal” e “arte da prosa mais rasa”). Para tanto, assumiremos uma compreensão de “prosa” no mesmo plano em que assumimos a compreensão da noção de “poesia” ou “poético”, ou seja, como noções gerais e específicas que extrapolam o campo das representações [*Vorstellungen*] e das expressões linguísticas *in stricto sensu* (por exemplo, do “falar poético” da arte *versus* o “falar prosaico”), seja porque se referem a maneiras distintas de representação [*Vorstellung*] e exposição “imediato-natural” e “imediato-cultural” de conteúdos espirituais, seja porque se determinam como princípios de conceitualização das artes em geral.

Como buscaremos demonstrar nesse capítulo, a “representação sensível” é a forma sensível mais elevada da arte, na medida em que ela opera como “fantasia poética”, a “faculdade geral da produção artística ideal” (CE I, p. 282), capaz de formular e elevar os conteúdos [*Inhalt*] e fins do espírito subjetivo e objetivo à dignidade solene do exercício da liberdade sensível plena. Nesse sentido, veremos que a representação sensível se distingue fundamentalmente dos demais modos de “representação prosaicas”, cujos conteúdos e fins ora se manifestam na arte apenas como expressões de uma “existência meramente objetiva”, ora apenas como “representações interiores” ou “imaginações abstratas” (subjetivistas, isoladas da efetividade espiritual), incapazes encarnar a ideia autêntica da arte enquanto “meio termo entre a existência carente meramente objetiva e a representação interior” (idem, p. 175).

A divisão do capítulo se estabelecerá do seguinte modo. No primeiro tópico (2.1), examinaremos o conceito de representação [*Vortellung*] como princípio formal de mediação sensível [*sinnliche*] entre a “subjetividade espiritual” e a “subjetividade do eu abstrato”, por um lado, e entre a inteligibilidade racional “imediato-natural-subjetiva” e “imediato-cultural-objetiva”, por outro lado. Para tanto, consideraremos os três sentidos distintos do conceito representação identificados na filosofia da arte de Hegel: 1) a representação abstrata do entendimento pautada em fundamentos particulares mediados pelo *eu abstrato*, no sentido da filosofia transcendental kantiana; 2) os diversos modos da representação prosaica, pautados nas noções de “consciência comum” e “entendimento intuitivo”, ou seja, no entendimento mediado

pela unidade sujeito-objeto, cujos conteúdos [*Inhalt*] do saber, da vontade e do dever subjazem ao conteúdo [*Gehalt*] total, pressuposto como gramática do sentido de totalidade, isto é, como “ideia absoluta enquanto tal” mediada e efetivada pelo espírito finito, e; 3) a representação sensível que, no conjunto de suas determinações, opera como fantasia artística [*künstlerische Phantasie*], a qual não se confunde com a imaginação artística [*künstlerische Einbildungskraft*] pautada em fundamentos particulares mediados pelo *eu abstrato*.

Por outro lado, consideraremos ainda os três sentidos distintos do termo “prosa” no pensamento de Hegel: 1) a “prosa natural”, que corresponde a níveis abstratos e incipientes de representação e apropriação da natureza pelo trabalho; 2) a “prosa do entendimento”, que corresponde à negação e à elevação do sujeito acima do “sistema das necessidades sensíveis”, isto é, a prosa científica; e 3) a “prosa absoluta”, que tanto diz respeito à representação e à apropriação do sensível pelo exercício artístico quanto se refere à forma e ao exercício da religião e da filosofia. O foco central, nesse caso, será o de verificar as funções e os limites lógico-estéticos estabelecidos pela representação sensível ou, se preferirmos, pela fantasia [*Phantasie*] artística, em relação aos diversos modos e fins do representar [*Vorstellen*] interior e do apresentar [*Darstellen*] exterior. Tratar-se-á, em última análise, de evidenciar a distinção entre representação artística e os demais modos de representação prosaica, isto é, entre o poético (as artes em geral) e o prosaico (religião, história, retórica etc.).

Esse exame nos exigirá a colocação de um segundo desdobramento (tópico 2.2) sobre a maneira como Hegel articula a passagem da “intuição abstrata” e “intuição sensível” como elementos formais de mediação subjetivo-espiritual das artes simbólica e clássica à “representação sensível” como elemento mediador da arte romântica-moderna. À vista disso, recorreremos à “teoria da imaginação”, apresentada por Hegel na seção “Psicologia” da “filosofia do espírito subjetivo”, na qual ele formula, em termos lógico-sistemáticos, as principais categorias implementadas e desenvolvidas em sua “filosofia da história das artes”. O nosso interesse, em especial, será o de aproximar o discurso da estética com o discurso da teoria da imaginação com a finalidade de extrair três proposições em relação a nossa hipótese central de trabalho, dessa vez, relacionada ao contexto da arte romântica-moderna: 1) em se tratando do aspecto histórico da arte romântica-moderna, a idealidade como poeticidade das artes consiste na “dessubstancialização ética” e na “subjetivação” e “transfiguração artística” dos conteúdos prosaicos do espírito moderno, ou, se preferirmos as palavras de Hegel, a arte romântica em geral tem por tarefa central a “refusão e conversão” [*Umschmelzung und Umprägung*] do “modo de expressão comum da consciência prosaica em consciência poética” (CE IV, p. 27); 2) no que concerne aos aspectos subjetivos de criação, recepção e crítica das

obras de arte, a representação sensível (também nomeada por Hegel de ‘fantasia poética’), enquanto “faculdade geral da produção artística ideal” (CE I, p. 282), a qual se constitui a partir da “era da prosa”, determina-se como “*fantasia significante*”; 3) no que tange à “obra de arte autêntica” singular, no contexto romântico-moderno, ela se define como *imagem-sígnica* (o que nomearemos também de *imagem poética*) do espírito, cujos conteúdos por ela apresentados pressupõem, a um só tempo, a “expressão crítica” e a “recriação subjetiva e objetiva” da realidade [*Wirklichkeit*].

No último tópico (2.3) do capítulo, analisaremos a distinção estabelecida por Hegel entre os conceitos de imaginação [*Einbildungskraft*] artística e fantasia [*Phantasie*] artística. Esta análise nos será útil por dois motivos. Por um lado, porque nela encontraremos uma das questões-chave do debate de Hegel com a estética dos primeiros românticos [*Frühromantik*] e, nesse sentido, nos interessará especialmente diferenciar as noções de “poetização da vida” e “poetização das obras de arte”. Por outro lado, a diferenciação entre imaginação e fantasia nos servirá para reforçar a distinção entre a “obra de arte ideal” e a “arte dos ideais rasos”, dessa vez, em relação à forma [*Form*] de arte romântica-moderna.

Com vistas aos argumentos e às conclusões apresentados nos dois primeiros capítulos do trabalho, o terceiro e o quarto capítulos serão dedicados ao aprofundamento da nossa hipótese central sobre o caráter poético das artes, desta vez, a partir dos desdobramentos relativos aos conteúdos [*Inhalt und Gehalt*] configurados e apresentados pelas obras de artes da época moderna, entre as quais se destacam as pinturas italianas do Alto renascimento (sec. XV-XVI), as pinturas de gênero holandesas (século XVII), as pinturas da *Escola de Düsseldorf* e as poesias humorísticas alemãs do século XIX, como o *Divã ocidentto-oriental* (1819) de Goethe e o “Divã” *Rosas do oriente* (1822) de Rückert. Se no segundo capítulo do trabalho, buscamos demonstrar que a noção hegeliana de “poeticidade” não apenas se desdobra e se desenvolve de modo consequente no âmbito específico da forma [*Form*] de arte romântica-moderna, mas igualmente se faz valer como fundamento estético-filosófico para a distinção adequada entre “a obra de arte poética” e “a obra de arte prosaica” (arte *versus* artificialidade); nos capítulos seguintes, interessa-nos demonstrar, com base no exame estético de obras específicas, a presença ou ausência do “traço poético fundamental” como qualidade essencial de um dado produto artístico. Ou seja, se do ponto de vista conceitual, a tarefa da arte é orientada para a “apreensão de um determinado conteúdo ou objeto em sua universalidade” e para a “supressão em sua aparição [*Erscheinung*] exterior daquilo que permaneceria meramente exterior e indiferente para a expressão do conteúdo” (CE I, p. 176); do ponto de vista da composição do produto em si, cumpre identificar quais seriam as características que demarcam claramente a

qualidade ideal ou não-ideal, poética ou prosaica, original ou trivial, sgnica ou simbólica desta ou daquela obra em particular.

Nesse sentido, o terceiro capítulo será dividido em três partes. No primeiro tópico (3.1), examinaremos os contudos substanciais apresentados nas principais obras pictóricas que, de acordo com a leitura de Hegel, representam a formação [*Bildung*] sensível do *círculo religioso-cristão* (o primeiro movimento da arte romântica), com o objetivo de apontar individualmente os diferentes aspectos estticos, históricos e filosóficos que, uma vez assimilados de modo integrado, constituem o “traço poético fundamental” enquanto elemento distintivo da “obra de arte autêntica”. Para tanto, será oportuna uma análise sistemática e pormenorizada tanto das categorias histórico-filosóficas que aportam a figura da “religião revelada” como “instrutora universal” de formação da subjetividade espiritual romântica-moderna (em comparação  formação sensível da individualidade clássica inaugurada e sustentada pela “religião da arte” grega antiga), quanto das categorias esttico-filosóficas vindicadas  composição e configuração adequadas da obra em questão, como os traços característicos das personagens individuais retratadas em cada caso, a expressão da reconciliação negativa ou afirmativa do sujeito em-si-para-si e a partir de si mesmo, o contudo [*Gehalt*] verdadeiro evidenciado nas telas renascentistas, assim como a dimensão sgnica e não apenas simbólica ou alegórica das imagens consideradas por Hegel como “obras originais”.

Já o segundo tópico (3.2) do capítulo será dedicado à análise das pinturas de paisagem e de natureza-morta, que, na estética de Hegel, são contempladas como expressões autênticas do trabalho de “artificação” ou, se preferirmos, de elevação dos contudos prosaicos  expressão sensível de sua verdadeira essência por intermédio da “vivificação” dos objetos insignificantes da efetividade ordinária. Nesses termos, buscaremos demonstrar que a atividade de vivificação dos objetos ordinários, uma vez permeada pela combinação mágica das cores e pelo jogo de contraste entre luz e sombra, que produz o efeito do brilho, do espelhamento, e da iluminação das figuras,  o que constitui o “traço poético fundamental” e, conseqüentemente, o efeito de “ressonância simpática” do ânimo entre “a livre vitalidade da natureza” e o sujeito em sua “vitalidade autônoma e livre”, o que, para Hegel, compreende um tipo de aparência espiritualmente produzida, transfigurada e objetivamente mais elevada que a “existência natural exterior” (idem, p. 175). No último tópico (3.3), examinaremos os aspectos históricos e esttico-filosóficos da argumentação de Hegel sobre o movimento de transição do *círculo religioso-cristão* aos *círculos mundano e formal do caráter* – inaugurados pelas pinturas de paisagem e de natureza-morta e consolidados pelo movimento pictórico italiano quatrocentista –, para demonstrar que a “caracterização” [*Charakteristik*] se determina como sendo o “contudo

substancial” do movimento artístico de “profanação do sagrado”, inaugurado pelas pinturas de paisagem e de natureza-morta, mas consolidados pelo movimento pictórico italiano quattrocentista.

Na mesma direção, o quarto e último capítulo do trabalho será dedicado ao desenvolvimento da nossa hipótese central sobre o caráter poético das artes, dessa vez, com relação à pintura de gênero holandesa seiscentista e à poesia humorística alemã oitocentista, em particular, o humor objetivo apresentado no *Livro de Zuleica*, o oitavo livro do *Divã ocidento-oriental* de Goethe. O capítulo será dividido em três tópicos, sendo o primeiro (4.1) aplicado à análise específica de alguns dos mais apreciados quadros da arte holandesa. Nesse caso, será imprescindível um confronto interpretativo entre a suposta posição “reformista-conservadora” e a igualmente suposta posição “revolucionária” do “Hegel tardio” sobre a arte e a situação política da Holanda seiscentista. Esse confronto será importante não apenas para afastar leituras unilaterais de um suposto pensamento “reacionário” por parte de Hegel, mas principalmente para localizar, no texto hegeliano, o conteúdo [*Gehalt*] absoluto (ou o conteúdo objetivo, no sentido de ‘unificante’), o traço poético fundamental da pintura de gênero holandesa, cuja significação concreta [*em-si-para-si e em si*] se circunscreve necessariamente às determinações de conteúdos [*Inhalt*] do espírito (subjetivo e objetivo) presente.

Já no tópico 4.2, examinaremos a crítica de Hegel à arte de sua própria época – em especial, às pinturas da *Exposição anual da academia de belas artes* de Dresden (1820) e às pinturas da *Escola de Düsseldorf* (expostas em Berlim, em 1828) –, com o objetivo de apontar o significado *propositivo* dessa crítica para a reflexão e o aprimoramento das práticas artísticas modernas, em especial, as da arte alemã oitocentista, cujo âmago estético era sustentado pelas “ciências da sensação” [*Wissenschaften der Empfindung*]. Esse esforço será particularmente importante para o objetivo do último tópico (4.3) do trabalho, cuja empresa consistirá em analisar o conceito hegeliano de “humor objetivo” no interior de sua diferença formal em relação às demais espécies da “arte risível” – como o “humor oriental”, a “comicidade clássica”, a “ironia romântica” e o “humor subjetivo” – como meio de identificar nos poemas do *Divã ocidento-oriental* de Goethe, em especial os do *Livro de Zuleica*, o conteúdo [*Gehalt*] objetivo (absoluto) apresentado na forma [*Form*] autêntica do humorístico, que corresponde à expressão máxima da arte romântica-moderna.

À vista dessas considerações preliminares, compete-nos ainda prestar um último esclarecimento sobre a relevância da principal hipótese assumida por este trabalho, em todos os seus desdobramentos e aprofundamentos, em relação às interpretações já existentes sobre o assunto. Como constatado no processo de investigação e escrita do presente texto, a questão

sobre “o caráter poético das artes” na estética de Hegel já foi levantada e, em alguma medida, analisada por vários intérpretes hegelianos, sobretudo, os que se dedicaram à investigação da *filosofia da poesia*. Henri Lauener (2004, p. 105), por exemplo, até onde nos foi possível saber, é o primeiro intérprete a reconhecer que a noção hegeliana de “representação poética” [*poetische Vorstellung*] não se restringe à compreensão da arte poética discursiva, uma vez que “a verdadeira origem da linguagem artística” é dada pela “forma da representação” [*Form der Vorstellung*], e não pela “escolha das palavras singulares e sua hábil composição”. Se para alguns intérpretes hegelianos, a centralidade da “linguagem versificada” se apresenta como uma espécie de “princípio-meio” capaz “transformar a poesia em arte” – o que em última instância se traduz pela famosa afirmação de Paul Valery de que a poesia não se faz com ideias, mas sim com palavras⁷ –, para Lauener, ao contrário, na estética de Hegel o aspecto linguístico da “expressão poemática” se determina apenas como um “sinal” para a “representação poética”⁸, ou seja, como um simples *médium* expressivo cujo significado outro é a ideia absoluta sensivelmente representada pelo poeta.

⁷ Em nossa compreensão, tal procedimento, que se caracteriza por uma espécie de sublevação do *medium* expressivo ao status de fim *em-si*, em certa medida, responde à questão levantada por Hegel – sobre “o que constitui o conteúdo daquilo que transforma a poesia em arte?” (GW, 28.1, p. 188) –, uma vez que a centralidade da “linguagem versificada” se apresenta, nesses moldes, como uma espécie de ‘princípio-meio’, cujo conteúdo seria o próprio efeito [*Effekt*] estético-simbólico da palavra. Em auxílio desse preceito semiológico (simbolista), hospedado pela filosofia ocidental do século XX, a linguagem se manifestaria então como uma espécie de “substância única”, capaz de conferir um significado elevado à noção de “poeticidade”. Mas se isso é verdade, em auxílio do idealismo-realista (no conteúdo) professado pelo sistema filosófico de Hegel – e com base no caráter especulativo do “duplo aspecto” celebrado pela determinação romântica-moderna do “belo artístico” como “signo (e não símbolo) da ideia” –, podemos então questionar os intérpretes hegelianos da linguagem o seguinte: como é possível um “ente *medium*-expressivo” justificar por si mesmo o seu próprio fim, isto é, determinar-se como elemento efetivo de transformação da realidade prosaica, sendo ele ao mesmo tempo (em si e para si) um símbolo, cuja função nuclear, como demonstraremos neste trabalho, é justamente a da manutenção da convenção, do costume e da objetificação do absoluto? Em outros termos, como a “linguagem versificada” pode ser capaz de responder, por si mesma (ou seja, imediatamente, sem a mediação de um significado outro, a ideia absoluta), pela “identidade da identidade na diferença” entre os aspectos diversos que envolvem a determinação da poesia como arte (fenômeno, realidade, expressão / finalidade, significado e conceito)? Ora, em que pese o propósito e os limites estabelecidos por este trabalho de tese, as distinções que estabelecemos no âmbito da “teoria da imaginação” (ver tópico 2.2) entre *fantasia simbolizante* e *fantasia significante* (incluindo seus referentes: o símbolo e o signo) são, em alguma medida, uma tentativa de resposta crítica a esse procedimento de sublevação do *medium* expressivo ao *status* de finalidade ensimesmada e simbolista.

⁸ Nos termos de Lauener (2004, p. 105-106), “não é a escolha das palavras singulares e sua hábil composição que estipulam uma verdadeira origem da linguagem artística, mas muito mais a forma da representação, razão pela qual, então, Hegel dá a representação culta como ponto de partida da expressão culta”. Embora a tese de Lauener, originalmente intitulada *Die Sprache in der Philosophie Hegels: mit besonderer Berücksichtigung der Ästhetik*, tenha sido deixada de lado (pelo menos nas últimas quatro décadas e até onde nos foi possível saber) pelo debate estético hegeliano, há que se reconhecer igualmente que o intérprete fora um dos primeiros (senão o primeiro) a relacionar, de modo profícuo e vigoroso, a teoria hegeliana da imaginação (apresentada na seção C “Psicologia” da “Filosofia do espírito”, na *Enciclopédia*) com a filosofia da arte de Hegel. Sobre isso conferir: LAUENER, Henri. *A linguagem na filosofia de Hegel com consideração especial da estética*. Trad. Paulo Rudi Schneider. Ijuí: ed. Unijuí, 2004.

Na esteira da abordagem de Lauener, Frank Dietrich Wagner (1974, pp. 100-143) também procura mostrar que, no quadro da *filosofia da poesia* de Hegel, a real “função poética da verdade” [*poetische Wahrheitsfunktion*] extrapola o domínio da “arte da poesia”, na medida em que ela opera tanto como “critério” para as distinções entre “poesia e prosa” ou entre “literatura, historiografia e retórica”, quanto como base do “sistema das artes” e da “teoria do gênero artístico em geral”⁹. Já Marco Aurélio Werle (2005, p. 17) dá um passo significativo em relação às abordagens de Lauener e Wagner, na medida em que, a partir de uma “reconstituição” vigorosa do “itinerário da poesia na estética de Hegel”, demonstra que “somente o conceito de representação”, mais especificamente a representação sensível, “permite compreender as diferentes implicações que a arte da poesia assume no contexto da estética de Hegel, enfim, permite definir a poesia enquanto tal”. Nesse sentido, o intérprete igualmente reconhece que a “representação sensível” é instrutiva não apenas para a compreensão da arte poética discursiva, mas das artes em geral¹⁰.

⁹ Na compreensão de Wagner, a “função poética da verdade” decorreria da existência inequívoca de unidade ou unicidade presente no sistema filosófico de Hegel, a qual pode ser evidenciada através da conexão entre a *filosofia do espírito* subjetivo e objetivo e a *filosofia da poesia* de Hegel. É com base nesse caminho que Wagner sustenta que a “arte da poesia” se apresenta como terreno fértil e adequado para a reconciliação do espírito subjetivo e objetivo (teórico e prático), ao mesmo tempo em que o “poético”, enquanto “aparência sensível autônoma”, se manifesta como ressonância do sistema das artes e da teoria do gênero artístico em geral. Em resenha crítica sobre a tese de Wagner, intitulada *A filosofia da poesia de Hegel* [*Hegels Philosophie der Dichtung*], Michel Neville (1977, p. 114-115) observa, entre outras coisas, que a tese de Wagner é “pouco hegeliana” uma vez que “as categorias estéticas de Hegel” são “aplicadas particularmente à arte literária sem qualquer compromisso com o idealismo absoluto que lhes deu origem e do qual originalmente faziam parte. Wagner faz assim, no âmbito da estética, o que talvez tenha sido feito com mais frequência nos domínios da teoria social e política, ou seja, usando parte do sistema de Hegel, mas deixando de lado o idealismo que deve ser incluído no conjunto de Hegel”. Já Marco Aurélio Werle (2018, p. 18) considera que “o problema básico da abordagem de Wagner é a orientação kantiana de sua leitura, de modo que nela tudo sempre se reduz ao subjetivo, ao objetivo e à síntese, numa espécie de discurso formalista que exclui o campo concreto das considerações hegelianas sobre poesia, as que envolvem análise concreta da poesia e principalmente de sua historicidade”. Sobre a principal hipótese assumida por Wagner conferir as duas primeiras partes de sua tese em: WAGNER, Frank D. *Hegels Philosophie der Dichtung*. Bonn: Bouvier, 1974. Sobre as críticas ao seu trabalho conferir igualmente: NEVILLE, Michel R. *Hegels Philosophie der Dichtung* (review). In: *Journal of the History of Philosophy*. Vol. 15, nº 1, 1977, pp. 113-116; WERLE, Marco A. *A poesia na estética de Hegel*. São Paulo: Humanitas, 2005, pp. 115-118.

¹⁰ Ao abordar a “representação sensível” como categoria formal da arte da poesia, Werle (2005, p. 109) reconhece que a seção “Psicologia” da *Enciclopédia* “não se mostra apenas instrutiva para a poesia, mas para a compreensão de várias noções centrais da arte como, por exemplo, a noção de imagem, de símbolo, de signo, de imaginação, de som, de ressoar etc., o que permite, para além de uma compreensão do lugar específico da poesia, que se perceba ainda outras imbricações estruturais da posição da arte no campo do espírito”. Isso porque “a diferença específica” entre a arte discursiva e as demais formas artísticas “reside no fato de a poesia ser uma representação sensível no *medium* da linguagem, e esta aparecer subordinada, ao passo que as demais artes representam sensivelmente por meio de um material sensível determinado” (idem, p. 75). Mas como o propósito da tese de Werle se circunscreve à abordagem específica da “arte poética discursiva”, por isso mesmo, ela não se compromete em demonstrar, de modo amplo e aprofundado, o sentido pelo qual a representação se constitui como princípio formal das artes em geral, e não apenas da “arte da poesia”. À vista disso, um dos objetivos centrais deste trabalho é o de justamente conceber o conceito hegeliano de representação sensível como elemento formal estruturador das artes em geral (em especial, da pintura e da poesia modernas). Isso porque a hipótese sobre a *função estruturante* desempenhada pelo “poético autêntico” (ou, mais precisamente, pelo “traço poético fundamental”) nas artes encontra sua fundamentação na própria determinação formal da representação sensível, que opera como fantasia artística

Com base em uma abordagem mais geral acerca do conceito hegeliano de arte, Javier Hernández (2009, p. 79) é outro intérprete a admitir que “o artístico de cada uma das artes particulares é o poético que anima”. Do mesmo modo, ao examinar as noções de “poético” e “prosaico”, Marcia Gonçalves (2017, p. 191) sugere algo parecido, na medida em que deduz a noção de “tempo poético” da concepção hegeliana de “belo” ou “ideal”. Nesse sentido, a intérprete entende que a noção hegeliana de “prosa” está para além dos limites da arte discursiva (poema e literatura), uma vez que ela opera como princípio geral de contraposição à “arte ideal”. Embora não associe as noções de poético e prosaico ao conceito de “belo artístico”, em um trabalho recém-publicado Allen Speight (2020, p. 337-338) também reconhece que, na estética de Hegel, a distinção entre o poético e o prosaico funciona “como pano de fundo para uma série de considerações” que vão além da “construção dos gêneros literários” ou “dos modos de expressão linguística”, na medida em que envolvem “distinções filosóficas mais amplas”, como, por exemplo, entre “natureza orgânica/inorgânica e espírito” e “entendimento e razão especulativa”. Na visão do intérprete, essa amplitude se deve ao fato de Hegel conceber a noção de poeticidade com base no “verbo grego *poieîn*” (idem, *ibidem*), que se traduz por “agir/fazer/executar” e que, aliás, já havia sido empregado por Aristóteles em sua *Poética* (2015, p. 55).

Embora, para todos os intérpretes acima mencionados (ainda que sob diferentes perspectivas), seja unânime o reconhecimento de que “o poético” (assim como o prosaico), na estética Hegel, deve ser concebido como noção que extrapola o âmbito específico da “arte da poesia” – uma vez que “o poético” opera igualmente como princípio estruturante do conceito hegeliano de arte –, é preciso observar, porém, que nenhum deles desenvolve a questão no sentido da abordagem proposta por este trabalho, a saber, da *função estruturante* desempenhada pelo “poético autêntico” na compreensão hegeliana da “arte romântica-moderna” em geral, especialmente da pintura e da poesia. Nesse sentido, cumpre observar ainda que nenhum dos trabalhos acima mencionados aprofunda a questão sobre “o caráter poético das artes” a partir da associação sugerida pelo próprio Hegel na primeira parte de sua estética (de que “o autenticamente poético na arte é o que justamente denominamos de ideal”), de modo a verificá-la nos âmbitos específicos dos *Cursos de estética*, a não ser que pela via exclusiva da filosofia da poesia. E é justamente à vista desse hiato que o nosso trabalho se apresenta e se justifica, tendo por base uma leitura integrada e ampliada sobre o “traço poético fundamental das artes” na estética de Hegel.

[*künstlerische Phantasie*], isto é, como “faculdade geral da produção artística ideal” (CE I, p. 282), que não se confunde com a imaginação artística [*künstlerische Einbildungskraft*] do *eu abstrato*.

EXCURSO: sobre as edições dos *Cursos de estética* de Hegel

No processo de pesquisa e confecção deste trabalho fomos desafiados a enfrentar duas questões que, nas últimas quatro décadas, têm ocupado uma parte significativa dos debates em torno da estética de Hegel: 1) o problema da legitimidade das edições de Heinrich Gustav Hotho; e 2) a publicação de quatro edições diferentes dos *Cursos de estética*. A questão central levantada por intérpretes que estudam a filosofia da arte de Hegel – desde que o primeiro projeto de compilação das aulas sobre a estética começou a circular dentro e fora da Alemanha, a partir de 1835 – é a seguinte: a edição de Hotho é um retrato fiel da estética de Hegel ou se trata de uma falsificação? Essa pergunta foi levada tão a sério pelos intérpretes a ponto de impulsionar a publicação de três outros projetos editoriais, as chamadas edições crítico-históricas da estética hegeliana. Desde a consolidação das duas primeiras edições críticas (de Lasson e de Gethmann-Siefert), um novo impasse veio se somar ao primeiro: entre as quatro edições da estética qual seria a mais indicada? Considerando que neste trabalho faremos uso das edições de Hotho, como texto principal, e das edições de Annemarie Gethmann-Siefert e de Niklas Hebing/Walter Jaeschke, como textos complementares, cumpre antes de mais nada analisar essas questões a fim de justificar os motivos de nossa opção pelo estudo “dual” dos *Cursos de estética*.

O problema da legitimidade da primeira edição dos *Cursos de estética* [*Vorlesungen über die Ästhetik*] de Hegel emerge, antes de tudo, do fato de não ter sido ele o editor dessa obra. Como nos lembra Jaeschke (2016, p. 384), em maio de 1821 Hegel cogitou a possibilidade de publicação dos cursos de 1820, o que não ocorreu¹¹. Foi seu aluno e amigo Heinrich Gustav Hotho quem se empenhou, após a morte do mestre, em 1831, em organizar e editar o que viria a ser considerada mais tarde, em 1835, a edição definitiva da estética hegeliana. O desejo por uma edição “padrão”, inicialmente, teria se concretizado. Em 1842, foi publicada uma segunda edição da obra, mas as modificações nela consolidadas se pautaram exclusivamente em questões estilísticas (CE II, p. 346), sendo as estruturas gerais e os conteúdos particulares integralmente preservados. Isso porque, sete anos após a publicação da primeira edição “oficial” dos *Cursos*, Hotho ainda se considerava satisfeito com o trabalho realizado, e resistia a pressões externas para que o livro tivesse seu tamanho reduzido, ainda que a sua espessura dificultasse a difusão do pensamento estético de Hegel (idem, p. 348).

¹¹ Segundo Gethmann-Siefert, “embora o próprio Hegel tivesse planejado publicar a estética desde o início das suas palestras em Berlim, ele não as concluiu [...] Até a sua morte súbita em 1831, a sua estética ainda não estava completa”. Conferir: HEGEL, Georg W. F. *Philosophie der Kunst: Vorlesungen von 1826*. Herausgegeben von Annemarie Gethmann-Siefert und Jeong-Im Kwon und Karsten Berr. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 3. Auflage, 2016, p. 9 (a partir deste ponto, usaremos a abreviatura “PhK”, seguida da página de referência da obra).

Hotho teve amplo acesso aos materiais relacionados aos cursos sobre estética de Hegel. Os manuscritos, as anotações de próprio punho de Hegel e os cadernos dos alunos que acompanharam suas aulas serviram de base para Hotho no trabalho de compilação dos três volumes da obra (CE I, p. 19). Uma parte significativa desse material chegou às mãos de Hotho em 1831/32. Hegel realizou cinco cursos sobre o tema, sendo o primeiro oferecido em Heidelberg (no verão de 1818) e os demais em Berlim, entre 1820 e 1829. Logo após o falecimento de Hegel, foi criado um projeto para ampla publicação de suas obras, o que culminou na criação da primeira sociedade hegeliana: a *Sociedade dos amigos do falecido*. Como nos lembra Marco Aurélio Werle, Christoph Jamme (1984, pp. 184-209 *apud* Werle, 2005, p. 24) analisou o contexto desse empreendimento e concluiu que o projeto de publicação das obras de Hegel foi marcado por fortes intenções políticas, cujo objetivo central era manter viva a fama de um filósofo sistemático e conservador. Por outro lado, a pressa para publicação das obras de Hegel e o ímpeto para a manutenção da sua fama provocaram mais tarde reações adversas, dentre as quais convém destacar a convocação de Schelling, pelo rei Frederico Guilherme III, para ocupar a Cátedra de Hegel, cujo objetivo era “combater a crescente influência política que continuou a se prolongar dez anos após a morte de Hegel” (DUDLEY, 2013, p.155).

As duas edições de Hotho (1835 e 1842) se firmaram como sendo, de fato, as versões definitivas da estética de Hegel e foram utilizadas amplamente na recepção crítica ao longo dos séculos XIX e XX. Como nos lembra Werle (2005, p. 24), Marx, Kierkegaard, Lukács e Adorno analisaram a estética de Hegel a partir dessas duas edições. No entanto, quase um século após a publicação da segunda edição de Hotho, Georg Lasson¹², em 1931, apostou em uma nova edição das preleções sobre estética, agora pautada integralmente nos cadernos de anotações dos alunos de Hegel. Nesse sentido, “Lasson colocou pela primeira vez em dúvida a edição feita por Hotho” (*idem, ibidem*), embora o seu trabalho tenha se resumido à publicação de um único volume (*A ideia e o ideal*)¹³.

¹² Gethmann-Siefert nos lembra que Lasson, com base na revisão das edições de Hotho – a partir dos cadernos de anotações dos alunos de Hegel de 1823 e 1826 – “considera os juízos de Hegel sobre a arte como a parte estranha de sua estética, pois muitas vezes não podem ser provados a partir das fontes”. Sobre isso conferir: GETHMANN-SIEFERT, Annemarie. *In: HEGEL, Georg W. F. Vorlesungen über die Philosophie der Kunst: im Sommersemester 1823. 2 Auflage. Herausgegeben von Annemarie Gethmann-Siefert. Hamburgo: Felix Meiner, 2003, p. XVIII* (a partir deste ponto, usaremos a abreviatura “VK”, seguida da página de referência da obra).

¹³ O referido volume de Lesson foi traduzido para o português por Orlando Vitorino e Álvaro Ribeiro (publicado em 1953) e incorporado, mais tarde, à coleção brasileira *os pensadores*, (publicada em 1988), sendo (até onde se sabe) a primeira tradução (incompleta) da estética de Hegel publicada no Brasil. Conferir: HEGEL, Georg W. F. *Estética: A ideia e o ideal*. Trad. Orlando Vitorino e Álvaro Ribeiro. *Coleção Os Pensadores*: São Paulo: Editora Nova Cultura, 1988, pp. 77-107.

Cerca de três décadas após a interrompida tentativa de Lasson de construir uma versão alternativa da estética hegeliana, inaugurou-se, na cidade de Bonn, em 1958, o *Arquivo Hegel* (mais tarde, em 1968, transferido para a cidade de Bochum). Fundado por Otto Pöggeler, esse empreendimento localizou, reuniu e recuperou diversos textos, manuscritos e anotações dos alunos de Hegel (idem, p. 25), dentre os quais uma boa parte já foi editada e publicada nas últimas duas décadas. Heinz Heimsoeth presidiu a primeira comissão responsável pela formulação do projeto da edição crítica das obras de Hegel. Entre os pesquisadores que se dedicaram a estudar esses materiais recuperados pelo *Hegel-Archiv*, destaca-se a pesquisa de Annemarie Gethmann-Siefert que, a partir década de 1980, se empenhou em colocar à prova as desconfianças levantadas por Lasson e pela recepção crítica acerca da autenticidade das edições de Hotho. Os diagnósticos de Gethmann-Siefert depõem decididamente contra Hotho e o colocam na posição de falsificador da estética de Hegel.

No artigo “Estética ou filosofia da arte”, publicado em 1991, na revista *Hegel-Studien*, e, mais tarde, em 1998, na introdução ao segundo volume da edição crítica da estética de Hegel¹⁴, a saber, o volume sobre os *Cursos de filosofia da arte de 1823*¹⁵, Gethmann-Siefert faz duras críticas às edições de Hotho, entre as quais se incluem a acusação de falsificação da estética de Hegel, a excessiva sistematização e hipostatização do conceito hegeliano de arte e a desvalorização da relevância da estética de Hegel na atualidade. Em relação à falsificação da estética, Gethmann-Siefert afirma, entre outros pontos, que Hotho teria modificado por conta própria diversas passagens das anotações de aulas¹⁶ dos alunos de Hegel, distorcendo e acrescentando recorrentemente sentenças ao texto original. Segundo Gethmann-Siefert (*In: VK*, p. XXII), “a observação dos cadernos [*Nachschriften*] das preleções sobre estética de Berlim de 1820/21, 1823, 1826 e 1828/29 mostra modificações consideráveis, tanto nos aspectos

¹⁴ A primeira edição crítica da estética de Hegel foi publicada em 1995 e editada por Helmut Schneider, quem igualmente colaborou com o *Arquivo-Hegel*, na mesma época de Gethmann-Siefert. A edição de Schneider se refere à transcrição do *Caderno de anotações* de Ascheberg, referente as aulas de 1820/21. Conferir: HEGEL, Georg W. F. *Vorlesungen über Ästhetik*. Berlin 1820/21. Eine Nachschrift. Band 1. Herausgegeben von Helmut Schneider. Frankfurt am Main, 1995 (a partir deste ponto, usaremos a abreviatura “VÄ”, seguida da página de referência da obra).

¹⁵ O primeiro volume crítico editado por Gethmann-Siefert se refere à transcrição do *Caderno de anotações* de Hotho (manuscritos e anotações de revisão) que, aliás, é o único caderno preservado em relação aos cursos de verão de 1823, assim como é o caso do *Caderno de anotações* de Ascheberg, referente as aulas de 1820/21. O volume crítico editado por Gethmann-Siefert foi publicado em 1998, tendo uma segunda edição lançada em 2003. Sobre a apresentação dessa edição conferir: VK, pp. VII-XLVI.

¹⁶ Em suas edições, Gethmann-Siefert (*In: PhK*, p. 41) faz distinção entre manuscritos [*Manuskript*] e anotações de revisão [*Nachschrift*], pois ela entende que o teor de verdade dos manuscritos é mais confiável que o das anotações: os primeiros seriam copiados em sala de aula, enquanto Hegel ditava os seus manuscritos; os segundos seriam revisões feitas pelos alunos de Hegel em casa. Sobre os ditados, Gethmann-Siefert afirma que Hegel fazia a leitura dos seus manuscritos durante três ou quatro horas e que os seus manuscritos referentes ao primeiro curso de estética em Berlim (1820/21) foram lidos em todos os cursos posteriores (idem, pp. 9-11).

factuais quanto formais”, quando comparados à edição de Hotho. Por meio dessa comparação, é possível provar não apenas a existência de um “novo Hegel” (idem, p. XVII), mas de uma concepção original da estética hegeliana, a qual está presente apenas nos *Cadernos de aula* [*Mitschriften und Nachschriften*] dos alunos e manuscritos [*Manuskripten*] de Hegel (idem, pp. XV-XVI). Além disso, é possível mostrar que “a confiança na autenticidade e originalidade da estética, que até hoje permaneceu ininterrupta, não tinha fundamento *in re*” (idem, p. XXII).

Em relação ao problema da sistematização da estética hegeliana, Gethmann-Siefert considera que o caráter hipostático da edição de Hotho não diz respeito à interpretação de Hegel sobre as artes. “A estruturação filosófica sobre a efetividade das artes e a resultante ligação racionalmente reconstruída entre a visão filosófica e histórica da arte em uma abordagem fenomenológica distingue as preleções da versão impressa da estética” (idem, p. XV-XVI). Na visão de Gethmann-Siefert, Hegel teria proposto uma abordagem estética experimental, um “trabalho em desenvolvimento do início ao fim”¹⁷, cujos desdobramentos filosóficos não estão submetidos a um “sistema dogmático” (idem, p. XX). Por meio da exclusão total dos cadernos de 1818 e 1820/21 e da exclusão parcial dos cadernos de 1826 e 1828/29, Hotho tirou proveito do seu próprio caderno de anotações para “integrar o sistema dialético de Hegel no seu pensamento sobre a arte” (idem, p. XXIII). Essa integração sistemática não aparece nos cadernos de anotações dos alunos de Hegel, incluindo o caderno do próprio Hotho. Por exemplo, nos cadernos de 1820/21, 1823 e 1826, as divisões das partes não correspondem à divisão sistemática e triádica implementada pela versão definitiva de Hotho. A “Introdução” é frequentemente seguida por uma “parte geral”, por sua vez subdividida nos tópicos “A ideia e o belo artístico ou ideal” e “As formas de arte particulares” (simbólica, clássica e romântica); a “parte específica”, que trata das obras de artes (arquitetura, escultura, música, pintura e poesia), é classificada como a segunda e última parte dos cadernos. Para Gethmann-Siefert, as alterações implementadas por Hotho implicam redundância e contradição no que se refere às pretensões autênticas de Hegel. Assim, afirma a intérprete:

tais ponderações são perdidas na versão impressa da estética. Nela, Hotho começa por atribuir os exemplos que Hegel tinha dado sobre as características do “simbólico”, “clássico” e “romântico” na “parte geral”, mas repete-os na “parte específica” – frequentemente de uma forma diferente, por vezes até contraditória. Tais duplicações tornam o texto da versão impressa consideravelmente mais extenso, mais confuso e, devido a considerações contraditórias, mais incompreensível do que o dos cadernos (GETHMANN-SIEFERT, *In*: VK, p. XXII).

¹⁷ Segundo Gethmann-Siefert (*In*: VK, p. XXII), “Hegel trabalhou e modificou a sua estética até à última preleção. Por exemplo, inseriu excertos, notas e novos esboços no manuscrito de Berlim para acompanhar a preleção”.

Em relação à desvalorização da estética de Hegel na atualidade, Gethmann-Siefert considera que as edições de Hotho contribuíram diretamente para os equívocos interpretativos por grande parte da recepção crítica da estética hegeliana. Por um lado, “a forma sistemática e completa da filosofia da arte é considerada por muitos como a obra original de Hegel” e, por isso mesmo, deve ser usada como “introdução à sua filosofia” (idem, p. XVI). Isso significa que a estética de Hegel deve ser “comprada no varejo”, uma vez que, “no atacado”, o próprio sistema do espírito absoluto reserva à arte um lugar introdutório. Essa é a visão, por exemplo, da recepção crítica marxista, da sociologia da arte e dos estudos literários que, frequentemente, “utilizam a estética de Hegel como apoio para os seus conceitos básicos” (idem, *ibidem*). Por outro lado, segundo Gethmann-Siefert, “este quadro de efeito não-filosófico [especulativo] da estética hegeliana” é igualmente frequente nas interpretações acerca do famigerado tema do “fim da arte” (idem, *ibidem*). Na visão da intérprete, sendo o “fim da arte” um desdobramento inevitável da consideração sistêmica atribuída ao conceito hegeliano de arte, ora ele aponta para acusações de que Hegel seria um defensor do classicismo na arte, ora ele sugere a transformação da “morte” em “vida”, do “fim” em “futuro”, na tentativa de salvaguardar a arte presente do peso da “compulsão sistêmica” forjada pelas edições de Hotho (idem, p. XV). Nessa “manobra interpretativa”, frequentemente “o caráter sistemático da estética é mantido, mas a tese do fim da arte é tacitamente substituída pela tese do futuro inconclusivo das artes” (idem, p. XIX).

Nesse sentido, de acordo com a intérprete, o grande prejuízo de tomar a versão de Hotho como base interpretativa consiste no fato de que, embora a diversidade e a discrepância nas interpretações estéticas possam ser examinadas e criticadas (idem, p. XVII), ainda assim elas não podem ser finalmente equacionadas, “uma vez que as provas retiradas da versão impressa são tão ambíguas e universalmente aplicáveis que se perde uma concepção concisa e consistente em contradições” (idem, p. XVIII). A saída resolutiva para esses problemas seria, portanto, a adoção dos cadernos de anotações dos alunos de Hegel como sendo a base central de compreensão da filosofia da arte hegeliana. Gethmann-Siefert está convencida de que, ao conhecer de perto esse novo material, nós descobrimos não apenas um “novo Hegel”, mas entendemos, sobretudo, que,

para ele, a filosofia da arte consistia em determinar a realização cultural da arte tendo em vista as condições históricas. Em particular, Hegel queria obter uma estrutura para o ideal, a realização viva da ideia de razão na obra de arte, que permitisse distinguir historicamente os momentos do significado cultural da arte [...]. Nesse sentido, a sua concepção de “formas artísticas” revela um envolvimento com o fenômeno histórico e as diferenças nos seus efeitos, o

que representa a atualidade real das suas considerações (GETHMANN-SIEFERT, *In*: VK, p. XX).

Helmut Schneider, que editou o primeiro volume das edições críticas da estética de Hegel (com base nos *Cadernos de anotações* de Ascheberg, de 1820/21), discorda das acusações de Gethmann-Siefert sobre a inautenticidade das edições de Hotho. Para Schneider (1997, p. 35 *apud* WERLE, 2005, p. 27.), o impacto da influência de Hotho sobre o processo de compilação da edição definitiva da estética não atinge um determinado nível que nos permita “falar de uma falsidade, uma vez que a falsidade pressupõe uma vontade consciente para falsidade, que Hotho com certeza não possuía”. Compartilhando da posição de Schneider, Marco Aurélio Werle também discorda da posição de Gethmann-Siefert. No começo da década de 2000, Werle investigou as posições críticas da intérprete em relação a Hotho e nos lembra, além do que já tratamos anteriormente, o seguinte:

segundo Gethmann-Siefert, Hotho teria tido divergências com Hegel sobre o objeto artístico: Hotho teria defendido uma arte religiosa (pintura italiana) ao passo que Hegel teria defendido uma arte prosaica (pintura holandesa); Hotho teria intenções sistemáticas, Hegel, na verdade, assistemáticas; Hotho estaria comprometido com uma posição política de defesa de uma cultura nacional, Hegel seria mais democrático e liberal; Hotho seria adorador de Goethe, Hegel mais inclinado para poesia de Schiller etc. (WERLE, 2005, p. 26).

Contra a posição de Gethmann-Siefert, a abordagem adotada por Werle se resume em dois aspectos importantes: o das fontes e o do conteúdo da estética de Hegel. Em relação às fontes, Werle esclarece que é impossível acusar Hotho de falsificar a estética de Hegel, uma vez que “não dispomos do manuscrito utilizado por Hegel em seus cursos, o qual Hotho, para fazer a sua edição, ainda tinha em mãos” (*idem*, p. 30). Por outro lado, no que concerne ao conteúdo, se colocarmos lado a lado a versão de Hotho e os cadernos de anotações dos alunos de Hegel, “certamente notaremos diferenças, mas muito mais semelhanças” (*idem*, *ibidem*). Para Werle, “uma leitura atenta do material disponível evidencia que a edição final de Hotho é a expressão da estética de Hegel, ou pelo menos concorda com a sua espinha dorsal” (*idem*, p. 31). Nesse sentido, o intérprete defende o uso dos cadernos de anotações como materiais complementares (e não em contradição com as edições de Hotho), na medida em que eles oferecem novidades que esclarecem aspectos particulares e estruturais da estética hegeliana (*idem*, p. 30). Em 1980, em um artigo que discutiu o *Problema de edição das transcrições dos cursos de Hegel*, Walter Jaeschke propôs um trabalho de comparação entre os diferentes *Cadernos de anotações* dos alunos de Hegel, como forma de averiguar a “fidelidade” do

material em relação às reais intenções de Hegel¹⁸. Entretanto, no mesmo artigo, o próprio Jaeschke considerou os limites dessa proposta ao apontar que a perda progressiva, ao longo do tempo, de boa parte desses materiais, sobretudo dos manuscritos [*Manuskripten*], acarretaria impasses significativos no trabalho de comparação. Werle acrescentou a esse impasse de Jaeschke uma segunda dificuldade: “o estabelecimento da autenticidade ou fidelidade dos cadernos de alunos não poderia ser feito dada a própria natureza desses cadernos: eles são uma *cópia feita por alunos*” (WERLE, 2005, p. 29).

Até o seu recente falecimento, Jaeschke (editor responsável pelas últimas edições críticas da estética de Hegel) defendeu a substituição [*Ersetzen*] das edições de Hotho, o que, em certa medida, corrobora a proposta de Gethmann-Siefert. Segundo Jaeschke (2016, p. 385), “apenas a publicação histórico-crítica de todos os anos de cursos, incluindo os cursos de 1828/29, poderia substituir a edição de Hotho, colocar fim ao necessário estudo dual das transcrições e edições, e permitir um julgamento final sobre a edição de Hotho” (idem, *ibidem*). Contudo, o intérprete também reconhece que, mesmo após a publicação integral das edições histórico-críticas, dificilmente seria possível um julgamento definitivo acerca das edições de Hotho, uma vez que boa parte dos materiais utilizados por ele foram perdidos (idem, p. 386). Em razão disso, “o perigo de um julgamento errado das edições de Hotho nunca pode ser completamente descartado” (idem, *ibidem*).

Se, por um lado, Jaeschke corrobora a proposta de Gethmann-Siefert no que concerne à substituição das edições de Hotho, por outro lado, ele contesta grande parte de suas críticas a Hotho. Por exemplo, quanto à questão da divisão triádica da versão de Hotho, Jaeschke a considera pertinente, ainda que a divisão apresentada nos cadernos de 1820/21, 1823 e 1826 evidencie outra estrutura, dividida em duas partes (geral e específica). Segundo Jaeschke (idem, p. 386), é preciso considerar que Hegel não teve de inventar a estrutura da estética da mesma forma como ocorrera com as demais disciplinas, uma vez que “a sugestão de dividir a estética em duas partes, sem dúvida, remonta à Schelling” (idem, *ibidem*). Antes de Hegel, “Schelling já havia dividido seus *Cursos de Jena* (1802) em uma parte geral e uma parte específica” (idem, *ibidem*). No entanto, com a separação da história da arte da “parte geral” (que trata do conceito de arte em geral) e a sua transposição à “parte específica” (que trata das formas particulares de arte), Hegel superou a divisão adotada por Schelling “e chegou, assim, a uma versão que oferece a esta segunda parte da estética uma posição que corresponde tanto ao seu conceito quanto ao seu peso em termos de conteúdo” (idem, *ibidem*). Essa associação das formas particulares de

¹⁸ Conferir: JAESCHKE, Walter. Probleme der Edition der Nachschriften von Hegels Vorlesungen. *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie*. Band 5, n° 3, 1980, p. 51-63. Citado por Werle, 2005, p. 28.

arte à “parte específica” da estética pode ser constatada com maior clareza nos últimos cursos de Hegel (de 1828/29), em que a segunda parte é seguida de uma terceira, (a parte individual), “na qual as artes individuais são agora apresentadas em detalhe por meio de exemplos” (idem, p. 387). Frente a essa evidência, “não é incompreensível que Hotho – diante da escolha entre a concepção dos três primeiros cursos e a do quarto – baseie a sua edição nesta última concepção” (idem, *ibidem*).

Sobre a acusação de “obsessão sistêmica” por parte das edições de Hotho, Jaeschke também discorda de Gethmann-Siefert e considera ser um “esforço fútil” a tentativa de “salvar a estética de Hegel e especialmente a sua atualidade jogando o fenômeno contra o sistema, isto é, eliminando o que para Hegel é o caráter específico de suas filosofias reais” (2016, p. 387). Para Jaeschke, o sistema estético de Hegel não consiste em “construções conceituais mecanicistas-dialéticas”, nas quais o conceito é extraído da realidade, mas trata-se antes da “penetração conceitual dos fenômenos” (idem, p. 386). Do mesmo modo, a especificidade da filosofia da arte sempre foi marcada, desde as primeiras elaborações, pela “combinação entre fenômenos sistemáticos e históricos” (idem, *ibidem*).

No entanto, de acordo com o intérprete, se procurarmos o fundamento completo do caráter sistemático da filosofia da arte de Hegel apenas no interior dos *Cursos de estética* (seja na versão de Hotho, seja nos cadernos e transcrições), certamente nossa interpretação será insatisfatória. É exigida uma “abordagem filosófica abrangente de Hegel” (idem, *ibidem*). Na visão exposta em seu último livro, Jaeschke (2020, p. 319-334) reafirma que a estética de Hegel deve ser analisada dentro do quadro de sua filosofia do espírito¹⁹, cuja abordagem estética compõe apenas uma parte do conjunto sistemático-filosófico. Nesse sentido, o intérprete considera indispensável a análise do conjunto de textos nos quais Hegel tratou do conceito de arte para que se possa acompanhar a evolução e as modulações do seu pensamento sobre arte. Dentre esses textos, incluem-se as primeiras notas de Hegel sobre arte, os *Fragmentos de manuscritos de cursos*, texto de 1801/02²⁰; a seção C (Arte, religião e ciência) dos *Manuscritos*

¹⁹ A perspectiva da filosofia do espírito se distingue em certa medida da perspectiva da filosofia da consciência. Essa estaria mais ligada à dimensão do Saber absoluto, da *Fenomenologia do Espírito* (1807), ao passo que aquela estaria mais ligada à dimensão da antropologia e da psicologia, da *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*. Jaeschke trata dessa questão no seu último livro *Hegels Philosophie*. Conferir: JAESCHKE, Walter. *Hegels Philosophie*. Hamburg: Felix Meiner, 2020, p. 9; pp. 319-334.

²⁰ Conferir: HEGEL, Georg W. F. *Schriften und Entwürfe (1799-1808)*. *Gesammelte Werke*. Band 5. Herausgegeben von Manfred Baum und Kurt Rainer Meist. Düsseldorf: Felix Meiner, 1998., p. 264-265 (a partir deste ponto, usaremos a abreviatura “GW”, seguida do volume de publicação “5” e da página de referência da obra).

de cursos sobre filosofia real, 1805/06²¹; a seção “Religião da arte” da *Enciclopédia* de Heidelberg, de 1817; e os §§ 556-563 (da seção “arte”) das duas edições da *Enciclopédia* de Berlim, de 1827 e 1830²². Neste trabalho, faremos uso dos referidos textos quando assim for o caso.

De acordo com Jaeschke, a análise acurada desse conjunto de textos nos leva à confirmação de que tanto o conceito de espírito é uma dimensão essencialmente histórica (e não meramente psicológica), quanto “o tratamento da definição de história é parte integrante de uma filosofia do espírito objetivo ou absoluto” (2016, p. 387). Com base nesse pressuposto, torna-se evidente que o caráter sistemático da estética hegeliana não é algo forjado por Hotho (como o acusa Gethmann-Siefert), mas sim um empreendimento do próprio Hegel. Do mesmo modo, é notório que o caráter incompleto, latente e até mesmo contraditório do conceito de belo artístico não é um problema exclusivo da versão de Hotho, mas de todos os materiais disponíveis, já que, em Hegel, “as respectivas explicações do conceito de belo estão sempre muito aquém do grau de elaboração conceitual que se pode e se deve exigir para o tratamento de um conceito central” (JAESCHKE, 2020, p. 390).

Em relação às novas edições críticas da estética de Hegel, encontram-se publicados até o momento dois projetos editoriais, pautados nos mesmos materiais, especialmente, nos cadernos de anotações dos alunos de Hegel, preservados pelo *Arquivo Hegel* e pelas bibliotecas públicas da Alemanha. O primeiro projeto é editado por Gethmann-Siefert e o segundo (que compõe quatro volumes do projeto *Obras coletadas*)²³ por Niklas Hebing e Walter Jaeschke. Todos os volumes das edições de Gethmann-Siefert já se encontram publicados (ver referência bibliográfica), por diferentes editoras alemãs (Fink, Meiner e Suhrkamp). As edições incluem

²¹ Conferir: HEGEL, Georg W. F. Jenaer Systementwürfe III. *Gesammelte Werke*. Band 8. Herausgegeben von Rolf-Peter Horstmann und Johann Heinrich Trede. Düsseldorf: Felix Meiner, 1976, p. 277-287 (a partir deste ponto, usaremos a abreviatura “GW”, seguida do volume de publicação “8” e da página de referência da obra).

²² Conferir: HEGEL, Georg W. F. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830). *Gesammelte Werke*. Band 20. Herausgegeben von Wolfgang Bonsiepen und Hans Christian Lucas. Düsseldorf: Felix Meiner, 1992, p. 568-574 (a partir deste ponto, usaremos a abreviatura “GW”, seguida do volume de publicação “20” e da página de referência da obra). Conferir igualmente: HEGEL, Georg W. F. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1817). *Gesammelte Werke*. Band 13. Herausgegeben von Wolfgang Bonsiepen und Klaus Grotzsch. Düsseldorf: Felix Meiner, 2000, p. 280-282 (a partir deste ponto, usaremos a abreviatura “GW”, seguida do volume de publicação “13” e da página de referência da obra).

²³ O projeto *Gesammelte Werke-Hegel* editou e publicou, até o momento, quarenta volumes das obras de Hegel. Esses volumes incluem a reedição de todas as obras editadas por Hegel, assim como grande parte de seus cursos, manuscritos, fragmentos de manuscritos, cadernos de anotações dos alunos, artigos e ensaios e, até mesmo, a tese de doutorado de Hegel (1801), intitulada de *Orbitis Planetarvm* (GW 5, p. 221-254). Além disso, já se encontram publicados catálogos tanto do projeto quanto da *Biblioteca Hegel*. A coordenação do projeto tem a assinatura de Walter Jaeschke, que igualmente editou os materiais sobre estética, lógica e filosofia da religião, em parceria com outros editores. Sobre as diretrizes do projeto conferir: JAESCHKE, Walter; BAUER, Christoph J. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Das Editionsprojekt der Gesammelten Werke. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, Vol. 62, nº1, Bochum, 2014, pp. 41-63.

os cadernos de anotações de Hotho (1823), os cadernos de Kehler e Pfordten (1826) e os cadernos de Adolf Heimann (1828/29), divididos em “transcrições” [*Mitschriften*] e “anotações” [*Nachschriften*]. Já os cadernos de anotações de Ascheberg (1820/21) foram editados por Helmut Schneider. O segundo projeto editorial é mais amplo, dado que inclui não apenas as edições críticas da estética, mas igualmente todos os materiais relacionados a Hegel. Quanto aos quatro volumes sobre estética, até o momento foram publicados três, sendo o primeiro referente aos cursos de 1820/21 e 1823 (cadernos de Ascheberg e Hotho)²⁴, o segundo referente aos cursos de 1826 (cadernos de Kehler e Pfordten)²⁵, e o terceiro referente aos cursos de 1828/29 (cadernos de Adolf Heimann)²⁶. Já o último volume, referente ao relatório final dos editores, está previsto para ser publicado no início de 2023. Os volumes até agora publicados incluem os cadernos de anotações dos alunos de Hegel, os fragmentos de manuscritos do próprio Hegel, além de outros fragmentos anônimos de anotações dos alunos que frequentaram os cursos de estética em Heidelberg e Berlim.

Mas qual seria a diferença central entre esses dois projetos? Seria reduutivo estabelecer diferenças entre as edições críticas, de Gethmann-Siefert e de Hebing/Jaeschke, pautando-se, única e exclusivamente, na interpretação de cada um deles. Por exemplo, seria reduitiva a afirmação de que as edições de Gethmann-Siefert procurariam acentuar o caráter assistemático da estética hegeliana, ao passo que as edições de Hebing/Jaeschke procuram recusá-lo no processo de seleção, composição e transcrição dos originais. Todavia, convém lembrar que essa diferença não é (no todo) descartável, haja vista que, para além das peculiaridades metodológicas e filológicas de cada edição – e das escolhas de composições no processo de seleção e transcrição dos mesmos materiais –, a diferença interpretativa dos editores é deveras significativa. Por exemplo, enquanto Gethmann-Siefert enfatiza a importância dos cursos de 1818, nos quais possivelmente Hegel ainda tratava a arte como “religião da arte”, no sentido da *Fenomenologia do espírito* e da *Enciclopédia* de Heidelberg, Jaeschke, por sua vez, enfatiza a importância dos cursos de 1828/29, nos quais justamente podemos encontrar uma divisão

²⁴ HEGEL, Georg W. F. Vorlesungen über die Philosophie der Kunst I. Nachschriften zu den Kollegien der Jahre 1820/21 und 1823. *Gesammelte Werke*. Band 28.1. Herausgegeben von Niklas Hebing. Düsseldorf: Felix Meiner, 2015 (a partir deste ponto, usaremos a abreviatura “GW”, seguida do volume de publicação “28.1” e da página de referência da obra).

²⁵ HEGEL, Georg W. F. Vorlesungen über die Philosophie der Kunst II. Nachschriften zu den Kollegien der Jahre 1826. *Gesammelte Werke*. Band 28.2. Herausgegeben von Niklas Hebing und Walter Jaeschke. Hamburg: Felix Meiner, 2018 (a partir deste ponto, usaremos a abreviatura “GW”, seguida do volume de publicação “28.2” e da página de referência da obra).

²⁶ HEGEL, Georg W. F. Vorlesungen über die Philosophie der Kunst III Nachschriften zum Kolleg des Wintersemesters 1828/29. *Gesammelte Werke*. Band 28.3. Herausgegeben von Walter Jaeschke und Niklas Hebing. Hamburg: Felix Meiner, 2020 (a partir deste ponto, usaremos a abreviatura “GW”, seguida do volume de publicação “28.3” e da página de referência da obra).

triádica e uma elaboração mais bem acabada do sistema das artes hegeliano, tal como procuramos mostrar anteriormente. Outro exemplo, ligado à escolha do material, pode ser visto em relação aos cursos de 1826. Enquanto nas edições de Gethmann-Siefert, os cadernos principais são os de Kehler e Pfordten; nas edições de Hebing/Jaeschke, o caderno principal é o de Griesheim, sendo que os cadernos de Kehler e Pfordten, dentre outros, são tratados como variações.

Todavia, apesar de considerarmos significativa a diferença, por assim dizer, entre um “Hegel sistemático” (defendido por Jaeschke) e um “Hegel assistemático” (defendido por Gethmann-Siefert), o que é mais interessante em relação às novas edições críticas são as novidades trazidas pelos tópicos excluídos da edição de Hotho. Esses apócrifos da estética certamente são úteis para elucidar e, até mesmo, para tangenciar questões que passam desapercibidas nos trabalhos de interpretação. Esse é o caso, por exemplo, do caráter antropomórfico da pintura romântica. Na edição de Hotho, o antropomorfismo da escultura do deus grego é apontado como sendo o melhor exemplo da “arte ideal”, justamente porque ele expressa uma perfeita adequação entre a figura (*Gestalt*) e o conteúdo (*Inhalt*) espiritual. No entanto, nos cadernos Ascheberg (1820/21) e do próprio Hotho (1823), vemos que a expressão mais elevada do antropomorfismo está associada à arte da pintura, na qual a forma humana é apresentada de modo completo; por meio das cores, a representação do humano-divino ou do divino-humano é mais viva e profícua (GW 28.1, p. 164). Como veremos neste trabalho, o caráter antropomórfico da pintura implica, por si só, a necessidade de questionarmos o significado do conceito de “belo artístico” em Hegel (GW 28.1, p. 476). O mesmo exemplo pode também servir de fundamento para a desconstrução das acusações de classicismo e nacionalismo imputadas a Hegel²⁷, o que igualmente se aplica à compreensão hegeliana do conceito de belo em comparação ao feio, ao repulsivo etc.²⁸

O caráter abstrato da pintura romântica é outro assunto que será debatido por este trabalho e, nesse sentido, os cadernos de Ascheberg (1820/21) serão de crucial importância para fundamentação do nosso exame. Para além da dimensão material da cor e do corpo humano, por exemplo, a tão desafiadora pintura da carne humana (GW 28.1, p. 156), o caráter abstrato

²⁷ No texto *A arte moderna como superação da orientalidade e do classicismo*, Klaus Vieweg desconstrói, nos pormenores, as acusações de classicismo e nacionalismo atribuídas a Hegel, a partir da distinção entre os conceitos de “beleza clássica” e “beleza livre”. Conferir: VIEWEG, Klaus. *Arte moderna como superação da orientalidade e do classicismo – Hegel e o “fim da arte”*. In: *Arte e filosofia no idealismo alemão*. Organizado por Marco Aurélio Werle et al. São Paulo: Barcarolla, 2009, p. 151-74.

²⁸ Essa questão já rendeu um trabalho de tese doutoral. Francesca Iannelli, orientada por Gethmann-Siefert, tratou do tema do feio a partir da estética hegeliana. Conferir: IANNELLI, Francesca. *Das Siegel der Moderne: Hegels Bestimmung des Hässlichen in den Vorlesungen zur Ästhetik und die Rezeption bei den Hegelianern*. München: Wilhelm Fink, 2007.

da pintura envolve igualmente questões ligadas ao conteúdo espiritual, tais como a autonomia formal do caráter, a ação, as colisões, os sentimentos, o humor etc. (GW 28.1, p. 157-160); categorias estas que não estão ligadas apenas à arte da poesia, mais também à “arte do colorido”.

Como buscaremos demonstrar no último capítulo deste trabalho, no que concerne sobretudo aos conceitos de autonomia do caráter, caracterização, alegria da fantasia e humor objetivo, a pintura holandesa do século XVII se destaca no mesmo plano de importância atribuída por Hegel à poesia dramática. Nas edições de Hotho (CE IV, p. 271-276.) é notório o destaque que Hegel atribui à pintura holandesa da “era de ouro”. Contudo, é no caderno de Adolf Heimann, referente à preleção de 1828/29, que o conceito de “caracterização” [*Charakteristik*]²⁹, enquanto um dos principais temas da pintura de gênero holandesa, será mais bem apresentado e justificado por Hegel. A propósito, Martin Donougho (2020, p. 83-102) analisou esse conceito e concluiu, entre outros resultados, que, nos cursos de 1828/29, Hegel não apenas oferece amplo destaque à “caracterização” na pintura holandesa, como se apropria desse conceito – cunhado pelo seu colega Aloys Hirt, no artigo *Versuch über das Kunstschöne* (HIRT, 1797, p. 1-37) – para se posicionar em relação “tanto ao romantismo quanto ao classicismo de Weimar”. Segundo Donougho, Hegel usou da polêmica de Hirt contra o historiador de arte Karl Friedrich Von Rumohr “para contrastar o naturalismo deste último com um idealismo aberto à representação da vida cotidiana, tal como apresentada pela pintura de gênero holandesa” (idem, p. 88).

Seguindo esta mesma tendência das novidades introduzidas pelas novas edições críticas da estética, Jacques Rancière (2020, p. 27-40) também analisa a pintura e a arquitetura com base nas preleções de 1828/29 e conclui, entre outros resultados, que Hegel, ao examinar essas duas formas artísticas, estabelece “um novo paradigma da arte: a perfeição do imperfeito” (idem, p. 40). Sob outra perspectiva, Francesco Valagussa (2020, p. 67-81) também defende que, apenas nos cursos de 1828/29, Hegel consegue superar o conceito abstrato de imitação como uma simples cópia da natureza, o que o levará a não oferecer mais espaço à análise da beleza natural, transformando o conceito estético-kantiano de imitação em uma imitação artístico-espiritual, pautada na filosofia da arte e seu desenvolvimento histórico. Seguindo a mesma tendência, Paul A. Kottman (2020, p. 41-66) considera que, nos cursos de 1828/29, encontramos uma nova chave-argumentativa no que tange à exclusão de Hegel do tato (e do

²⁹ Sobre esse conceito, nos cursos de 1828/29, pode-se ler, por exemplo, o seguinte: “o característico engloba um conteúdo que pode ser uma ocorrência na história ou alguma “característica individual”, e que depois deve ser apresentado como tal, isto é, formulado pela arte” (VzÄ, p. 9). Sobre esse assunto conferir o “terceiro capítulo” deste trabalho.

paladar e do olfato) do âmbito do belo artístico. Para Kottman, essa exclusão não significa que o tato não seja teórico para Hegel, mas tão somente que “o significado teórico do tato não pode ser compreendido artisticamente”. Por esse motivo, a filosofia da arte de Hegel “oferece recursos únicos para uma crítica de nossa cultura visual contemporânea e seu esquecimento das implicações morais e teóricas de como os seres humanos são tocados, ou tocam-se uns aos outros” (idem, p. 41).

Contudo, parece-nos totalmente questionáveis tais afirmações de que “um novo Hegel” só poderia ser encontrado nas preleções 1828/29. Dizer isso significa considerar que as edições de Hotho suprimem os conceitos centrais do pensamento estético de Hegel, sobretudo, em relação à sua própria época. No entanto, se analisarmos com cuidado as edições de Hotho, veremos que os termos e/ou seus significados – por exemplo, a “caracterização” (CE III, p. 275), a imitação “abstrata e concreta” da natureza (CE I, p. 167), o significado teórico do sentido tátil (CE III, p. 24), a arquitetura como morada imperfeita do divino (idem, p. 55), o brilho e o colorido da pintura (idem, p. 230), a “ironia prática” e a “ironia artística” (CE I, p. 84), entre outros – encontram-se ali desenvolvidos, ainda que parcialmente em alguns casos. Nesse sentido, dizer das “novidades” trazidas pelos cadernos dos alunos de Hegel não significa, para nós, tratá-las como “conteúdos exclusivos”, no sentido de que eles eliminam a validade dos conteúdos e seleções das edições de Hotho. Assim sendo, discordamos de uma substituição das edições de Hotho, embora estejamos de acordo que os cadernos dos alunos de Hegel são complementos importantes para uma pesquisa renovada da estética hegeliana.

O sistema das cores na pintura é igualmente uma “novidade” apresentada pelas novas edições. Na edição de Hotho (CE III, p. 230-242), identificamos passagens que tratam do colorido da pintura, mas é nos cadernos de Kehler, Pfordten e Griesheim (1826) que encontramos um exame mais detalhado e aprofundado do “sistema das cores”. Por exemplo, a cor da carne humana é tratada, nesses cadernos, como síntese, como resultado da mistura de todas as cores. “Através da pele vemos o vermelho das artérias, o azul das veias, e o amarelado da pele combina-se com eles; e o amarelado pode aproximar-se do esverdeado”³⁰. De outra parte, nos cadernos Kehler, Pfordten e Griesheim (1826), identificamos não apenas um maior destaque às pinturas de paisagem e de retratos, mas principalmente uma dedicação maior à análise da pintura holandesa do século XVII. A propósito, em se tratando das pinturas de retrato,

³⁰ HEGEL, Georg W. F. *Philosophie der Kunst oder Ästhetik*: Nach Hegel im Sommersemester 1826. Band 2. Herausgegeben von Annemarie Gethmann-Siefert. Munique: Wilhelm Fink. 2004, p. 188 (a partir deste ponto, usaremos a abreviatura “PKÄ”, seguida da página de referência da obra).

Hegel chega a afirmar inclusive que “é dever do pintor expressar a situação geral do espírito nas características do retrato (GW 28.1, p. 171).

Quanto aos textos sobre poesia, Werle (2005, p. 34) nos lembra igualmente que, nos cursos de 1820/21 e de 1823, o drama é abordado por Hegel em comparação com a tragédia antiga, abordagem que difere fundamentalmente dos cursos de 1826, o qual “abre espaço para o drama moderno e para o teatro, dando a entender que o tema do teatro se aproxima mais do assunto do drama moderno”. Além disso, nos cadernos de Hotho (1823) e de Kehler (1826), encontramos várias passagens nas quais Hegel tece críticas e elogios a Goethe e a Jean Paul (GW 28.1, p. 199). Aliás, enquanto nas edições de Hotho encontramos poucas críticas e muitos elogios a Goethe (CE III, p. 35), nos cadernos de Kehler, ao contrário, encontramos mais críticas (PKÄ, pp. 198-229). Por exemplo, quando Hegel trata do tema da ironia e da sua relação com o conteúdo moral (o *pathos*), ele considera as tragédias de Schiller “enérgicas, claras, brilhantes e esplendorosas”, ao contrário das tragédias de Goethe, que “não estão nesse verdadeiro *pathos*, por mais perfeitas que sejam, e por isso não têm esse efeito no palco” (idem, p. 229).

Já em relação ao conceito de “ação”, Giulia Battistoni (2020, p. 103-128) defende a relevância dos cursos de 1828/29 no que tange à relação entre a estética e a filosofia do direito de Hegel. Segundo Battistoni, essa relação é de crucial importância, sobretudo, para o esclarecimento da diferença entre “a autoconsciência heroica e a consciência moral moderna” e o significado autêntico do conceito hegeliano de “interesse dramático [*dramatisches Interesse*]” (idem, p. 113). Francesco Campana (2020, pp. 129-45) também destaca a relevância dos cursos de 1828/29, no que se refere à distinção entre os conceitos de “ironia prática” e “ironia artística”. Para Campana, “a análise do último curso dos anos 1828/29 é de particular importância, pois ali a noção de ironia, que tradicionalmente parece ser duramente criticada por Hegel, é tomada como um momento decisivo para o próprio conceito de arte” (idem, 129). Nesse sentido, o intérprete conclui que a discussão do curso de 1828/29 “pode levar a uma redefinição do conceito hegeliano de ironia, tal como foi estabelecida por grande parte da tradição crítica” (idem, p. 145).

Todavia, é preciso enfatizar que as edições de Hotho já sugerem essa distinção entre “ironia prática” e “ironia artística”, mesmo que a partir de outros termos. Como veremos no último capítulo deste trabalho – na ocasião em que trataremos da “arte do risível” –, já na introdução da versão impressa de Hotho, Hegel afirma que a ironia em si mesma, “tomada em sua abstração, toca as raias do princípio cômico; mas o cômico deve ser neste parentesco essencialmente distinguido da ironia” (CE I, p. 84). Ora, o que Hegel chama de “ironia artística” nos cursos de 1828/29 é análogo ao que aparece, nas edições Hotho, como o “artisticamente

cômico”, o qual se restringe a aniquilar o que “é em si mesmo nulo, um fenômeno falso, contraditório” (idem, *ibidem*) – ao contrário da ironia prática, que “destrói” não apenas “o que é falso”, mas igualmente os “conteúdos espirituais verdadeiros”. Isso quer dizer que os termos “ironia prática” e “ironia artística” (VÄ, 2017, p. 43), assim como os contornos e desdobramentos que eles receberam nos cursos de 1828/29, são novidades, de fato, mas o significado dessas modulações já está presente, mesmo que de modo mitigado e pouco desenvolvido, nas edições de Hotho.

Essas novidades trazidas pelas edições críticas, como já defendemos anteriormente, devem ser tomadas como complementares à edição de Hotho, e não como substitutas, já que as diferenças e peculiaridades de cada edição muito mais acrescentam do que comprometem, de modo incontornável, as originais intenções de Hegel. Nesse sentido, concordamos com Werle que a questão da (as)sistematicidade do pensamento estético de Hegel bem como a utilização e direcionamento dado a esses materiais estão relacionadas à “*posição assumida pelo intérprete quanto ao pensamento de Hegel*” (2005, p. 31).

Já no que se refere à autenticidade das edições de Hotho, é preciso lembrar o seguinte: seja por ironia do destino, predição, seja lá o que for, Hotho já havia sinalizado o risco de ser acusado de falsificação e, por isso mesmo, evitou seguir orientações de editores da época, que defendiam “amarrar com solidez filosófica o que estivesse solto” (CE I, p. 22). No prefácio da primeira edição de 1835, Hotho afirma que essa correção desejada pelos editores “seria propriamente uma falsificação e um atentado contra a fidelidade e verdade de documentos históricos” (idem, *ibidem*). Ao mesmo tempo, ele assume:

em certa medida, quanto ao particular, fui infiel a Hegel. Na medida em que era necessário retirar períodos isolados e apresentações, ora deste ano ora daquele ano, das diferentes preleções, para que se pudesse explorar completamente o material disponível, não foi possível, nas idas e vindas das transições linguísticas, evitar e introduzir pequenos elos que fizessem as devidas pontes. Esta arbitrariedade eu também não me teria permitido se o próprio Hegel não tivesse tido a preferência de sempre alternadamente manusear com amor e minúcia *outros* capítulos nas diferentes elaborações (CE I, pp. 22-23).

É sabido que Gethmann-Siefert dedicou muito anos da sua carreira à estética de Hegel e, sem dúvida, é uma das pesquisadoras que mais possui intimidade com os textos estéticos de Hegel. Isso, por si só, já é índice de que suas acusações a Hotho não são descabidas, embora a possibilidade de um certo excesso não seja totalmente descartável, como apontado por Jaeschke e Werle. Por outro lado, percebemos que a querela em torno das edições de Hotho é frágil e

difícil de ser tratada, sobretudo, porque muitos dos originais da estética hegeliana foram perdidos, fato este capaz de alimentar especulações de ordem meramente retórica e psicológica. Para oferecer um rápido exemplo sobre essa possibilidade, poderíamos colocar a seguinte dúvida: teria Hotho “batido o prego e jogado fora o martelo” de propósito, por ter, após as suas edições, presenteado amigos com parte dos originais, fazendo se perder uma parte significativa de fragmentos de manuscritos e anotações de próprio punho de Hegel (como é o caso, por exemplo, dos famosos fragmentos de manuscritos da época de Heidelberg³¹)? Ainda que fosse plausível tal questionamento, ele ainda assim permaneceria latente, dada a sua própria natureza psicológica: como seria possível saber com exatidão as reais intenções de Hotho ao presentear amigos com textos originais de Hegel?

Com base nesse exame, o nosso trabalho assumirá os seguintes procedimentos quanto ao uso das edições da filosofia da arte de Hegel. Por um lado, adotaremos a edição brasileira dos *Cursos de estética* (embasada no texto original da segunda edição de Hotho, adotada pela edição *Werke [in 20 Bänden]* da Suhrkamp e publicada 1986) como texto principal. Por outro lado, faremos uso das edições críticas de Gethmann-Siefert e de Hebing/Jaeschke sempre que houver a necessidade de aprofundarmos questões diretamente ligadas à principal hipótese assumida por este trabalho. Nesse sentido, as edições críticas serão tratadas como variações e complementos à edição brasileira dos *Cursos de estética*.

³¹ O recém-anunciado projeto *Carovés Hegel-Mitschriften* é a nova promessa de esclarecimento sobre essa e outras questões que envolvem as preleções de 1818. Após 200 anos de indagações acerca desse curso sobre estética (ministrado por Hegel na Universidade de Heidelberg), o novo biógrafo de Hegel, Klaus Vieweg, anuncia ter encontrado, na Biblioteca Diocesana da Arquidiocese de Munique e Freising, cinco caixas de arquivos contendo cerca de 4.000 páginas de anotações de aula de Friedrich Wilhelm Carové (1789-1852), um dos primeiros alunos de Hegel na *Universidade de Heidelberg*. Entre os documentos encontrados, estão os *Cadernos de anotações* sobre estética, que Carové teria copiado (em sala de aula) do referido manuscrito, que Hotho teria feito se perder após a publicação de suas próprias compilações. Em entrevista ao jornal *The Guardian*, em 29 de novembro de 2022, Vieweg nos adianta uma série de detalhes interessantes sobre o assunto, identificadas em suas primeiras impressões sobre os documentos. De acordo com o biógrafo, “o texto mostra que, nesse contexto, Hegel já havia definido a arte como sendo o belo meio-termo entre o pensamento e a realidade” (o que parece corroborar, mais uma vez, a nossa hipótese sobre a centralidade da “representação sensível”, enquanto “fantasia poética significativa”, na determinação da arte romântica-moderna em geral, já que a representação sensível figura justamente como “meio-termo” entre a intuição e o pensamento, a efetividade e a abstração, pelo menos no que concerne à “estética berlinense”). Nesse sentido, Vieweg sugere que, no presente curso, “as ideias de Hegel sobre a diferença entre arte e religião parecem ser definidas mais claramente”, além apresentar uma ampla gama de discussão sobre assuntos que vão “desde o texto de Aristóteles sobre a poética, a *Antígona* de Sófocles e a comédia de Aristófanes até o *Hamlet* de Shakespeare, Goethe e o drama *Os bandoleiros* de Friedrich Schiller. Finalmente, pela primeira vez, Hegel define os três paradigmas da filosofia da história da arte como simbólico, clássico e romântico, e também destaca a importância do drama de Shakespeare”. Por outro lado, “o tema da liberdade também é abordado na transcrição”, sendo que as últimas páginas do texto apresentam uma “ênfase no eu, na liberdade individual e sua representação na arte”. No entanto, é notório que uma comprovação responsiva sobre se, já no contexto de 1818, Hegel teria conseguido ultrapassar uma ‘estética da substância’ em favor de uma ‘estética da subjetividade espiritual’, ainda dependerá de uma análise aprofundada sobre os *Carovés Hegel-Mitschriften*, cuja previsão para a publicação ainda não está definida. Sobre isso, conferir: <https://www.uni-jena.de/221124-hegelfund>; ver também: <https://www.theguardian.com/world/2022/nov/29/manuscript-treasure-trove-may-offer-fresh-of-hegel>.

CAPÍTULO 1 – O poético na arte e nas artes

Nos tempos modernos, a oposição do ideal e da natureza voltou a ser estimulada principalmente por *Winckelmann* e assim se tornou importante [...]. Constitui, pois, tarefa da teoria solucionar esta oposição [...]. Queremos, portanto, estabelecer a pergunta mais universal: a arte deve ser poesia ou prosa? Pois, o autenticamente poético na arte é o que justamente denominamos de ideal. Se a questão fosse apenas o mero nome “ideal”, este poderia facilmente ser dispensado. Mas então surge a questão: o que é, pois, poesia e prosa na arte? (CE I, p. 173-174).

1.1 O autenticamente poético na arte

Entre as inúmeras questões lançadas pela filosofia da arte de Hegel à posterioridade do debate estético, a pergunta sobre “o que seria poesia e prosa na arte” é um assunto que até agora recebeu escassa atenção por parte dos intérpretes hegelianos. É certo que a questão sobre “o poético e prosaico” é uma matéria que já serviu como objeto para várias investigações em torno do texto estético-hegeliano, mas é igualmente certo que, em nenhuma das teses apresentadas até o momento, é possível identificar uma resposta sistemática, aprofundada e convincente sobre o assunto, a não ser pelo viés específico da “arte poética discursiva”, tal como esta é apresentada na última parte dos *Cursos de estética* de Hegel.

Embora tanto a ambiguidade entre *poiesis* e *poiema* (isto é, entre o “ato da criação artística” e o “produto do fazer artístico”) quanto a identidade entre “poeticidade” e “idealidade” sejam pressupostos determinantes para Hegel, no que se refere à determinação da “arte autêntica” em geral – embora igualmente a questão da ambiguidade entre $\rho\omicron\iota\eta\sigma\iota\varsigma$ e $\rho\omicron\iota\eta\mu\alpha$ seja uma matéria que remonta à literatura grega-clássica, de Homero a Aristóteles, sendo Hegel um reconhecido herdeiro dessa antiga discussão³² –, é raro encontramos textos cujas abordagens

³² Essa questão foi amplamente examinada por Carlos Pájaro, em seu trabalho *Poiesis y poesia: de Homero a los sofistas*. Nesse artigo, o objetivo central de Pájaro é demonstrar que a conhecida ambiguidade entre *poiesis* e *poiema* – amplamente explorada, em especial, por Heidegger em sua *Origem da obra de arte* –, tem o seu advento já nos escritos literários, historiográficos e filosóficos dos antigos gregos, como é o caso das obras de Homero e Hesíodo, de Aristófanes e Tucídides, de Heráclito e Demostenes, entre outros. Nesse sentido, o intérprete colombiano procura esmiuçar as diferentes acepções do termo “poesia”, quer enquanto “ato de criação artística em geral” quer enquanto produto figurativo ou poemático deste “ato”. O que nos chama a atenção sobre estes diferentes modos de significação do termo “poético” é a proximidade semântica da concepção de Heráclito em relação à de Hegel. Como sabemos, a despeito das teogonias inauguradas por Homero e Hesíodo – para as quais o “ato da criação artística” seria produto de uma “inspiração” legada pelas “Musas”, na mesma medida em que o “cosmos” resultaria da “ação divina dos deuses” –, o pensamento *homológico* de Heráclito acerca do “poético” tem o seu ponto de sustentação na ideia de “devir”, tal como ela é apresentada sobretudo no *Fragmento 29*: “O cosmo, o mesmo para todos, não o fez nenhum dos deuses nem nenhum dos homens, mas sempre foi, é e será sempre fogo vivo, acendendo-se segundo medidas e segundo medidas apagando-se”. De acordo com Pájaro (2004, p. 17), por um lado, “este *fazer* que Heráclito nega aos deuses e mortais traz consigo o sentido de criação encontrado em Hesíodo, quando diz de Hefesto que colocou na cabeça de Pallas Athena um diadema dourado que ele mesmo esculpiu”. Por outro lado, entretanto, “na medida em que este mundo sempre existiu, existe e existirá,

assumam o mérito dessa questão. E mesmo quando isso acontece, logo se percebe que o reconhecimento do poético, enquanto fundamento da idealidade artística, é sempre justificado a partir de categorias diretamente relacionadas à “arte poética discursiva”, o que nos leva a questionar se tal entendimento resultaria em um tipo de abordagem unilateral e enviesada da noção hegeliana de “poeticidade”.

No entanto, uma rápida investigação sobre a questão é suficiente para observarmos que, em Hegel, “a essência propriamente dita do poético”, sua natureza, “coincide com o conceito de belo artístico e da obra de arte em geral” (CE IV, p. 22), o que implica acrescentar que a determinação do “poético autêntico na arte” deve ser procurada, primeiramente, no conceito da arte mesma, isto é, no conteúdo [*Gehalt*] essencial apresentado na forma do fenômeno; segundo, nos modos particulares de exposição das formas artísticas como um todo. Esse é um dos motivos pelos quais, frequentemente, a palavra “poesia” (ou o termo “poético”) é empregada em sentido aparentemente ambíguo por Hegel (seja no sentido de *poiesis* ou de *poëima*).

Sobre isso, é interessante observar preliminarmente que o termo “poético” é empregado em quase todos os tópicos que compõem a estética de Hegel, em alguns casos como adjetivo (*poetisch*), em outros como adjetivo substantivado (*Das Poetische*). Por um lado, observa-se que o termo é utilizado como sinônimo de poesia – enquanto atividade de formação artística da linguagem, ou expressão artística por intermédio da linguagem –, assim como é aplicado algumas vezes para categorizar uma palavra de uso geral, que passa a ganhar significação específica no interior da filosofia da poesia de Hegel (esse é o caso, por exemplo, dos conceitos de “linguagem poética”, “forma poética”, dentre outros). Por outro lado, contudo, nota-se que o “poético” também está relacionado a algo mais abrangente: à formação e à expressão do conceito de arte em geral, o que inclui não apenas a assim nomeada “arte poética discursiva”,

ele não pode ter sido trazido à existência com base em sua inexistência” (idem, p. 18). Ou seja, “a *poiesis* negada aos deuses e aos homens” não poderia ser “um começo, uma passagem, do *não-ser* ao *ser*”, mas antes uma *poiétike* enquanto “faculdade da produção de algo”. Nesse sentido, para Heráclito, o *Lógos* “é um dinamismo permanente, um fazer contínuo” na mesma medida em que “o conhecimento humano se expressa incessantemente através de um fazer criativo e modificador da realidade” (idem, p. 19), sendo a verdadeira unidade, o “ser tudo-um”, a conexão entre os dois. Ora, em que pese a particularidade da noção hegeliana de “poesia” – em que pese igualmente a ausência de provas textuais convincentes sobre a influência da *aisthética* do conhecimento de Heráclito (apresentada nos Fragmentos 73 a 78) sobre a noção hegeliana de arte, não podemos simplesmente descartar a hipótese de que a noção heraclítica de *poiesis* seria uma concepção propedêutica, genérica e abstrata do que viria a ser considerado mais tarde por Hegel como “fantasia espiritual”: a “faculdade geral da produção artística ideal” (CE I, p. 282) ou, se preferirmos, “o poético” enquanto satisfação do fazer artístico espiritual. Sobre a tradução dos *Fregmentos*, a noção heraclítica de *poiétike* e o quadro homológico do pensamento eleata, conferir: COSTA, Alexandre. *Heráclito: fragmentos contextualizados*. Rio de Janeiro: Difel, 2002, pp. 201-218. Conferir também: PÁJARO M., Carlos Julio. *Póesis y poesía de homero a los sofistas*. In: *Eidos: Revista de Filosofía de la Universidad del Norte*, n.º. 2, 2004, pp. 9-33. Já sobre a noção heideggeriana de “poesia” conferir os §§ 161 a 179 em: HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Idalina Azavedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, pp. 181-199.

mas igualmente as demais produções artísticas (pintura, música etc.). E isso se deve sobretudo ao fato de que, na visão do filósofo, o significado mais abrangente do termo “poético” é estruturalmente compatível ao significado de “arte autêntica” ou, se preferirmos, de “arte ideal”.

Sobre isso, já na primeira parte do *Cursos de estética*, Hegel introduz duas questões importantes ao tratar da relação da exposição ideal da arte com a natureza em geral: a) “a arte deve ser poesia ou prosa?”; b) o que é, pois, poesia e prosa na arte? e logo em seguida assevera: “o autenticamente poético na arte é o que justamente denominamos de ideal” (CE I, p. 173-74). Ou seja, idealidade ou poeticidade são marcas fundamentais para Hegel, no que diz respeito à distinção entre o aspecto imediato ou prosaico da natureza (ou do espírito) e a produção e exposição adequadas da arte em geral. Com base nessa diferença, a finalidade central da arte consistiria na operação do assim nomeado “milagre da idealidade” (idem, p. 175), que nada mais significa senão o trabalho de conversão plena da aspereza natural e prosaica da realidade dada em figuração ideal ou poética do espírito.

Assim como ocorre na primeira parte dos *Cursos*, na segunda parte, no domínio da particularidade histórica da arte (simbólica, clássica e romântica), o termo “poético” é empregado em muitos momentos, não apenas no sentido específico da arte discursiva, mas igualmente como princípio estruturante dos limites entre “arte ideal” e “não-arte” (ou artificialidade). De fato, em se tratando da “arte da poesia”, ela é definida pelo próprio Hegel, em várias passagens da estética, como “a arte universal” que não apenas se anuncia de modo destacado em diversos momentos da história da arte simbólica, clássica e romântica, mas que também se desenvolve autonomamente em todas as fases históricas sem, contudo, estar ligada de modo exclusivo a nenhuma delas (CE I, p. 102; CE IV, p. 19). Entretanto, é possível observar aqui que Hegel também emprega o termo poético como princípio animador de todo o fazer artístico, isto é, como fantasia. Essa “faculdade geral da produção artística ideal” (CE I, p. 282) capaz de “tornar um conteúdo poético” (idem, p. 17) é a “base comum universal” não apenas da arte discursiva, mas “de todas as formas de arte particulares [*besonderen*] e artes particulares [*einzelnen*]” (CE IV, p. 19), nos garante o filósofo³³.

³³ No que concerne aos termos *Besondern e Einzel*, optaremos por acompanhar a opção de tradução da edição brasileira dos *Cursos de estética*, que utiliza a expressão “particular” (ou no plural, ‘particulares’) para se referir a ambos os termos em alemão, sempre que se trata das formas históricas da arte (simbólica, clássica e romântica) e das formas de artes individuais (arquitetura, escultura, pintura etc.). Como explicam os tradutores em nota, na estética de Hegel “a expressão ‘particulares’ [*besonderen*] atribuída às formas [*Formen*] de arte tem o sentido de ‘específicas’, ‘especiais’, tendo em vista que o caráter das formas [*Formen*] de arte não é exatamente da ordem do particular no sentido dado às artes particulares, das quais tratam os volumes terceiro e quarto. Hegel emprega para as artes particulares o adjetivo *einzelnen*: literalmente, ‘singulares’” (CE, II, p. 19). Optar pela expressão “particulares” para traduzir *einzelnen*, ao invés de “singulares”, é um recurso que consideramos totalmente adequado no caso da estética de Hegel, haja vista as claras críticas do filósofo às “artificialidades”, que decorrem justamente do intento de criação “singular” ou “genial” (um dom gratuito oferecido por Deus ou pelas Musas,

Por exemplo, no contexto da arte simbólica, a *pré-arte* [*Vorkunst*], Hegel faz uso do termo “poético” para se referir ao estado simbólico da fantasia, por meio da qual “os objetos naturais singulares, assim como os modos singulares de pensar dos homens, os estados, os atos, e as atividades” são intuídos ou representados internamente “segundo sua natureza essencial, à luz do absoluto” (CE II, p. 55). De acordo com os parâmetros da “arte ideal”, a arte discursiva é a que primeiro assume, de modo exclusivo, a tarefa de expressão desse estado pré-artístico, mesmo que ela ainda só consiga imprimir “um tipo raso de idealidade” em sua expressão³⁴. Mas, em estágios mais emancipados da arte simbólica, nos quais se estabelecem cisões mais claras e concretas para a consciência entre a forma natural e o significado espiritual, a arte do discurso compartilha sua finalidade com as artes figurativas (por exemplo, arquitetura e escultura), sendo ela a expressão de tal “emancipação do significado e da forma” para o próprio interior dos indivíduos, e as demais artes, a manifestação da mesma interioridade na forma exterior enquanto tal (CE II, p. 108).

De acordo com Hegel, no contexto grego-clássico, o traço poético ou ideal se concretiza quase que na totalidade de suas obras de arte, não apenas porque teriam Homero e Hesíodo inicialmente criado para os gregos os seus “novos deuses” por meio do discurso poético, mas principalmente porque teria sido a fantasia artística daquele povo a engrenagem da “transformação essencial” (idem, p. 174), isto é, a base que teria permitido ao espírito grego triunfar sobre o seu estado natural. Na visão do filósofo, este triunfo se define sobretudo pela capacidade dos gregos de espiritualizar a natureza (interna e externa) por meio da figuração ideal; um encontro perfeito entre a universalidade objetiva (a substância ética) e a particularidade (os indivíduos), em uma forma espiritual sensível específica, seja ela figurativa (por exemplo, a escultura de Fídias) ou discursiva (por exemplo, a poesia de Homero). De fato, esse estado de mundo poético ou ideal é concretizado primeiramente pela epopeia, a qual

natural) de objetos artísticos, propósito este que geralmente superestima as “peculiaridades particulares” de um “eu absoluto” (fechado em si mesmo) em detrimento a uma “subjetividade espiritual”, isto é, a uma subjetividade comprometida com a “produção artística espiritual”, capaz de considerar as condições efetivas de uma formação [*Bildung*] autoconsciente, pautada no presente histórico. É nesse sentido, por exemplo, que Hegel critica a obra literária de Hamann, afirmando que “nem as obras de arte ou algo do tipo, nem as obras científicas podem produzir singularidade [*Singularität*]” (GW 16, p. 161). Sendo assim, para que possamos demarcar de modo adequado sobretudo a distinção entre “arte autêntica” e “artificialidade”, evitaremos o uso da expressão “singular” ou “singulares” para traduzirmos a expressão *Einzel* ou *einzelnen*, optando pela expressão “particulares” ou “individuais”, sempre que nos referirmos ao contexto do “sistema das artes” de Hegel.

³⁴ Nesse âmbito, o poético aparece também algumas vezes como elemento de ação, capaz de estimular as produções de conteúdos espirituais, muito embora esses conteúdos ainda indiquem representações fantásticas, vazias de subjetividade e de liberdade espirituais. O poético é aqui descrito como o primeiro impulso humano em direção a produção artística, a produção figurativa de significado imediato do espírito. Hegel também nomeia esse estágio de “representação poética” (CE II, p. 55) originária, um estado de delírio imediato desmedido, cujo poético é índice da unidade indiferenciável, o “uno imediato”, entre a natureza e o espírito, o sensível e o universal.

expressa o que Hegel nomeia de “transfiguração do negativo” (idem, *ibidem*), ou seja, a humanização do divino (que, aliás, no contexto simbólico se faz presente apenas como natureza), e só depois encontra a sua figuração adequada por meio da escultura. Em última instância, porém, tanto a poesia homérica quanto a escultura de Fídias alcançam de modo pleno o mesmo fim: a figuração ideal do espírito.

Do mesmo modo, no estágio mais avançado da história da arte, no contexto da forma de arte romântica-moderna, o poético, como princípio animador e condutor para os diversos modos de intuição artística, é igualmente enfatizado, na medida em que constitui aqui um horizonte coberto pelo espectro da interioridade absoluta, na qual a subjetividade encontra lugar para exercitar o reconhecimento de si mesma, em sua infinitude e negatividade sem, contudo, ter que se reportar a um objeto sensível exterior, enquanto substância de sua elaboração. O poético, nesse caso, consiste na “elevação do sensível a não-sensibilidade” (idem, p. 254), isto é, na transfiguração (conversão e refusão) dos conteúdos sensíveis do espírito (subjetivo e objetivo) para a representação [*Vorstellung*] por meio da fantasia [*Phantasie*] significativa, que atravessa todos os estágios do desenvolvimento artístico romântico-moderno. Se no âmbito da arte clássica, a dimensão espaço-temporal objetiva da figura é significada como ponto de organização e fixação de conteúdos espirituais, no contexto romântico da arte, ao contrário, é a própria representação sensível a forma de orientação e determinação dos conteúdos a serem artisticamente fantasiados e apresentados [*Darstellung*] pelo espírito; é a substância incorporada à forma do sujeito. Nesse plano, o poético ou ideal, em seu estado e expressão originários (simbólico e clássico), é suprassumido pelo estado de mundo romântico-moderno, cujo exercício da fantasia artística agora funciona como base formal e, ao mesmo tempo, como conteúdo para exposição adequada de suas obras.

De outra parte, no plano do sistema das artes particulares [*einzelnen*], o poético aparece igualmente como traço essencial das formas artísticas, sejam elas de natureza figurativa, musical ou discursiva. Na pintura, por exemplo, o poético se define como sendo a qualidade que viabiliza a expressão imediata do sentimento interior na superfície bidimensional da tela pictórica, permitindo que o conteúdo espiritual “seja apreendido com fantasia e levado à intuição em formas que se exteriorizam, que apresentam seu interior por meio de uma série do sentimento, por meio da ação” (CE III, p. 249). No âmbito expressivo da temporalidade musical, o termo é significado como “linguagem da alma”, isto é, como elemento que permite a consciência elevar-se “suavemente acima da força natural do sentimento, na medida em que faz da comoção [*Ergriffensein*] atual do interior uma percepção de si mesmo” (idem, p. 315). Em síntese, “o lado poético mais elevado da música” é primeiramente a melodia (idem, *ibidem*;

GW 28.1, p. 485). No caso da “arte da poesia”, o que a faz poética ou ideal, em última análise, não é o som ou a palavra versificada, ritmada, organizada para a fantasia artística, mas sim o conteúdo espiritual que ela é capaz, por um lado, de formular no espaço formal das “representações interiores” ao sujeito e, por outro lado, de imprimir tais representações interiores no seio da expressividade discursiva. Em termos simples, para Hegel, nem todo poema deve ser considerado um produto “autenticamente poético”, uma vez que nem todas as obras conseguem estabelecer de modo propositivo o princípio da “idealidade artística” (aliás, essa diferença entre “arte ideal” e “arte de ideias rasas” constitui a base central da crítica de Hegel ao círculo romântico de Jena).

Na forma do “humorístico”, por exemplo, o “autenticamente poético” está relacionado inicialmente à simples autoafirmação da subjetividade infinita (que reconhece a si mesma a partir de sua própria interioridade infinita e negativamente determinada) frente a todos e quaisquer conteúdos objetivamente determinados, os quais são tomados pelo artista apenas como simulacros para o exercício de uma interioridade subjetiva mais elevada. No entanto, esse formalismo exacerbado e meramente subjetivo do humor, ao fim ao cabo, encontra a sua contraposição e equilíbrio na forma do “humor objetivo”, que precisamente apoia o seu “traço poético fundamental” (idem, p. 276) – aqui entendido como “aprofundamento do ânimo no objeto exterior” (CE II, p. 315) – no modo de configuração do objeto artístico. Esse é o caso de uma parte considerável dos poemas apresentados por Goethe em seu *Divã ocidento-oriental* (GW 28.2, p. 643), sobre o qual o humor objetivo celebrado pela pintura holandesa opera como paradigma, ainda que se ponderem as diferenças de contexto e finalidade espirituais da Alemanha oitocentista em relação à Holanda da “era de ouro”. Como veremos de modo aprofundado no último capítulo deste trabalho, a ideia hegeliana de “humor objetivo” é marcada por dois contextos distintos na formação da arte romântica-moderna – o holandês do século XVII e o alemão do século XIX –, os quais implicam duas compreensões igualmente distintas da ideia de objetividade humorística, no que se refere à autoconsciência artístico-espiritual. A primeira, é a “tomada de consciência nacional”, que subjaz a determinação do caráter objetivo e autêntico do humor holandês; a segunda, é a “tomada de consciência universal”, estritamente vinculada ao caráter objetivo e autêntico do “humor alemão” representado por Goethe.

À vista dessa ambiguidade subjacente à significação do termo “poético” nas diferentes camadas do discurso estético hegeliano, um impasse que naturalmente se anuncia como questão metodológica a ser enfrentada por este trabalho diz respeito à presença ou ausência de unidade de sentido entre “a lógica do fazer artístico” (a *poiesis*) e o “produto autêntico do fazer” (*poiema*) propriamente dito. Pois, se no âmbito particular do “sistema das artes”, a significação

do termo poético parece contradizer a sua própria determinação universal (delineada no plano do “conceito enquanto tal” como sinônimo de idealidade), na medida em que se determina segundo os aspectos materiais específicos da “arte discursiva” – rechaçando, assim, a identidade pressuposta entre “poeticidade” e “idealidade” no que concerne às artes em geral –, logo, torna-se uma questão de método decidir se essa aparente contradição deve ser abordada como uma deficiência estrutural do discurso estético hegeliano, ou se ela é inerente à própria natureza sistemática da “ciência da arte” de Hegel.

Ora, a maneira mais imediata e simples para a solução desse impasse seria demonstrar, com base no próprio texto estético, que o significado autêntico de “poesia” ou de “poético” encontra-se fundado na própria compreensão de “belo artístico ou ideal”, o que corresponderia afirmar que Hegel não pensou em uma definição isolada e limitada da poesia enquanto arte discursiva. A propósito, o fundamento desse juízo pode ser identificado tanto na primeira parte, quanto na última parte dos *Cursos*, em que Hegel aborda de modo minucioso as noções de “idealidade” e “poesia”.

Na primeira parte dos *Cursos de estética*, por exemplo, no tópico “A relação do ideal com a natureza” – em que Hegel reflete sobre a dimensão sensível do conceito de ideal artístico a partir da “velha e sempre renovada” oposição entre “o belo ou ideal artístico” e a “verdade da natureza” –, a abrangência e o significado especulativo do termo “poético” são particularmente justificados por Hegel. Interessante notar, nesse caso, que o alicerce da resposta de Hegel ao problema da oposição entre “ideal” e “natureza” tem o seu ponto de partida justamente na questão de saber se “a arte deve ser poesia ou prosa” (CE I, p. 174). É notório que aqui Hegel está usando o termo “prosa” de modo genérico, já que sua intenção é a de simplesmente indicar o caráter contingente, superficial e vazio de significado com que a “existência natural exterior” se lhe apresenta imediatamente aos sentidos humanos. Do mesmo modo, é evidente que o filósofo não está se valendo do termo “poesia” para se referir à “arte poética discursiva” em sentido estrito, mas sim para indicar o conteúdo [*Gehalt*] essencial e os modos de configuração e exposição ideais da arte em geral.

Sobre esse uso ampliado da noção, Hegel estabelece duas premissas fundamentais. Como já mencionado, em primeiro lugar, ele considera que “o autenticamente poético na arte é o que justamente denominamos de ideal” (idem, p. 173-74). Em segundo lugar, ele reconhece como “poesia em geral” um produto “feito e produzido pelo ser humano, algo acolhido e trabalhado por ele em sua representação e levado ao exterior por meio de sua própria atividade” (idem, p. 174). Ou seja, “o que é poesia já está presente no próprio termo” (GW 28.1, p. 188), o que naturalmente não se restringe, sob nenhum aspecto, à arte poética discursiva.

Nesse sentido, a convergência de significado entre “natureza” e “prosa” e “idealidade” e “poesia” se constitui como sendo a base tanto universal quanto particular do conceito hegeliano de arte. Se, por um lado, no âmbito do conceito, o poético é sinônimo da própria noção de idealidade artística; por outro lado, no domínio da particularidade e efetividade, o poético igualmente se faz valer como “traço fundamental” da verdadeira obra de arte. E isso se justifica pelo seguinte: na compreensão de Hegel, a distinção fundamental entre o conceito e a realidade da arte tem a ver com o fato de que “o ideal enquanto tal” é uma determinidade em si [*an-sich*], que está posta como essencial apenas em relação ao “pensamento destituído de imagem” (CE I, p. 185); ao passo que a obra de arte é a determinidade imanente (em si e para si), que tanto confirma “se o ideal ainda é capaz de se manter” neste movimento do “ir para fora [*Herausgehen*] na exterioridade e finitude e assim no não-ideal [*Nicht-Ideale*]”, quanto comprova se a existência finita, enquanto obra de arte, é capaz de acolher em si mesma a idealidade do belo artístico” (idem, *ibidem*).

Essa mesma significação especulativa do termo “poético” – que no tópico “O ideal enquanto tal” não possui outra significação, nem na palavra nem no conceito, senão a própria circunscrição do regime ideal de atuação artística, “o reino da bela arte” – é reafirmada por Hegel na última parte dos *Cursos de estética*, justamente no primeiro tópico, que trata “A obra de arte poética à diferença da prosaica”. Nesse contexto, porém, a preocupação do filósofo é delimitar o campo de atuação formal e concreto (o sistema de gêneros) da “arte poética discursiva” e, nesse caso, as noções de poético e prosaico recebem um contorno argumentativo específico. O ponto de partida dessa delimitação é a “definição do poético como arte da poesia [*Dichtkunst*]”. Se no âmbito do “ideal enquanto tal”, o poético é apresentado como “traço essencial” do fazer artístico em relação ao caráter prosaico da natureza (interna e externa); no domínio particular da “arte discursiva”, inversamente, o conceito de ideal é posto como “pano de fundo” da compreensão de poesia. É importante notar aqui que Hegel se recusa a atribuir outro significado ao termo “poesia” senão aquele do belo artístico e da obra de arte em geral. Embora se trate, nesse caso, da delimitação específica da obra de arte, Hegel se recusa ainda assim a conceituar o poético de modo a restringi-lo ao domínio próprio da “arte discursiva”. E essa rejeição não é uma exclusividade das edições de Hotho, já que ela pode ser identificada em todas as quatro preleções sobre estética ministradas por Hegel em Berlim.

Se analisarmos atentamente os cadernos de anotações dos cursos, veremos que, no início de cada exposição sobre o tema da “arte poética discursiva”, Hegel lembrava aos seus alunos que a definição de poesia não era necessária àquela parte do exame, uma vez que ela já estava contida na própria palavra e, principalmente, justificada na primeira parte de sua filosofia da

arte, no âmbito do conceito enquanto tal. Nos cadernos de anotações de Ascheberg e Terborg, referentes ao curso de 1820/21, por exemplo, lemos o seguinte: “o que é poesia? [...] é a arte do discurso [...], ocorre, porém, que nem todo discurso é arte. O que então constitui o conteúdo daquilo que transforma o discurso em arte? Nesse caso, temos que aderir à ideia de arte em geral” (GW 28.1, p. 188). Essa mesma asserção pode ser identificada tanto no caderno de Griesheim, referente ao curso de 1826 (GW 28.2, p. 844), quanto no caderno de Heimann, referente ao último curso de estética, ministrado por Hegel em 1828/29 (VzÄ, p. 158)³⁵. Mas, em se tratando de uma descrição bem arrematada da questão, é certo que a versão impressa dos *Cursos de estética*, editada e publicada por Hotho, em 1835 e 1842, destaca-se em relação aos cadernos de anotações dos alunos de Hegel, dado que aqui podemos identificar o seguinte:

definir o poético [*Poetische*] enquanto tal ou fornecer uma descrição daquilo que é poético [*dichterisch*] aborrece a quase todos aqueles que escreveram sobre poesia. E de fato, quando se começa a falar de poesia [*Poesie*] como arte da poesia [*Dichtkunst*] e não se tratou anteriormente do que seja em geral o conteúdo e o modo de exposição da arte, torna-se sumamente difícil determinar onde se deve procurar a essência propriamente dita do poético [...] a decisão de se algo é ou não efetivamente um produto poético deve ser tomada primeiramente do conceito mesmo [...] Pois a natureza do poético coincide geralmente com o conceito de 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 da espécie do material em que ela tenciona expor, porém tem apenas de se submeter às exigências de uma exposição ideal e adequada à arte (CE IV, p. 22).

Naturalmente, essa demonstração de que o significado autêntico do “poético” se encontra fundado na própria determinação do “belo artístico ou ideal” só pode ser reconhecida como uma solução caricatural e rasa do problema em questão, pois, embora ela esclareça a inexistência de uma acepção isolada e limitada da poesia enquanto arte discursiva, nela

³⁵ No caderno de Griesheim (1826), lemos o seguinte: “se alguém perguntar o que é poesia, a resposta está no que já foi dito. Schlegel diz que tomaria o cuidado de não definir a poesia. O seu conteúdo mais elevado é a ideia, assim como nas demais artes, e já falamos disso no início” (GW 28.2, p. 844). No caderno de Heimann (1828/29), encontramos: “se falamos de poesia, da diferença entre poesia e prosa, tudo o que se diz sobre o ideal teria que ser repetido. O espiritual deve ser trazido à consciência de forma bela” (VzÄ, p. 158). Já no primeiro curso de estética, ministrado em Heidelberg, em 1818, Hegel ainda associava a arte à figura da religião, ele ainda não havia elaborado o conceito de belo artístico ou ideal como figura autônoma do sistema de filosofia; o belo ainda era significado como sendo “o véu de encobrimento da verdade”. Conferir: HEGEL, Georg W. F. *Jenaer Systementwürfe III. Gesammelte Werke*. Band 8. Herausgegeben von Rolf-Peter Horstmann und Johann Heinrich Trede. Düsseldorf: Felix Meiner, 1976, p. 279 (a partir deste ponto, usaremos a abreviatura “GW”, seguida do volume “8” e da página de referência). Por outro lado, contudo, é curioso observar que Hegel já havia esboçado aqui uma divisão relativamente clara dos gêneros artísticos; ele já havia traçado a posição de cada uma das formas artísticas do sistema das artes particulares. Nesse sentido, ele já atribuía à “arte poética discursiva” o papel de “arte universal”, sendo ela a figura de começo (com a ‘poesia natural’) e acabamento (com a ‘poesia pura’) do sistema das artes (GW 8, pp. 278-280). Sobre o exame dessa questão conferir o tópico 1.3 neste trabalho.

permanece inexplicada a operação que justificaria uma identidade necessária entre o conceito de “belo artístico” e a “dupla face” (geral e específica) da noção de “poeticidade”. Na verdade, já na primeira parte da estética, Hegel chega a sustentar que a convergência de significado entre a palavra “poesia” e o conceito de “idealidade artística” possui como denominador comum a “satisfação do produzir espiritual”, o que remeteria justamente à finalidade última da arte. Sobre isso, ele é enfático ao afirmar que “o poético e ideal em sentido formal é o fazer [*Machen*]”, e que esta ação determinada consistiria na “eliminação da materialidade sensível e das condições exteriores” (CE I, p. 175).

No entanto, se é verdade que a “satisfação do produzir espiritual” constitui a unidade de sentido ou a base comum da “lógica do fazer artístico” (a *poiesis*) em relação ao “produto autêntico desse fazer” (*poiema*), por conseguinte, para que possamos saber ao certo se a noção de “poeticidade” constitui um princípio estético-especulativo (vale frisar, não axiomático) capaz de ressoar e se desenvolver de modo coerente nos âmbitos específicos da estética, torna-se imprescindível um exame aprofundado em torno das seguintes questões: 1) na perspectiva de Hegel, qual o significado aprofundado do “ato artístico” ou “ato poético”? 2) em que sentido a imanência do conceito universal de arte está associada a esse modo específico de “produção espiritual”? 3) em que consiste precisamente o ato de supressão da materialidade sensível e das condições exteriores no que se refere à configuração adequada da “arte ideal”? E 4) qual a relação entre o tratamento peculiar dado à materialidade artística e à formação [*Bildung*] e expressão efetivas do conceito de arte? Com base em nosso propósito, as respostas adequadas para tais questões deverão ser buscadas, primeiramente, no âmbito do “sistema das artes particulares” [*einzelnen*], a terceira parte da estética, também nomeada por Hegel de “universo artístico real”; uma vez que é justamente nesse plano que “o ideal” se determina como sendo “a ideia de belo no conjunto [*Gesamtheit*] de suas concepções de mundo” (CE III, p. 16), cuja objetividade é estabelecida com base nos diferentes modos de configuração das artes³⁶.

³⁶ Essa estratégia foi adotada por alguns intérpretes que analisaram a filosofia da poesia de Hegel, como é o caso dos trabalhos de Werle e de Wagner. No caso do trabalho de Werle (2005, p. 39-40), a estratégia de demonstração do “modo específico de configuração artística da poesia” por intermédio da análise do “critério material para distinção das artes” e do “aspecto sensível do conceito de arte” tem por finalidade última o reconhecimento de que “a definição hegeliana de poesia” só pode ser explicada adequadamente com base no elemento da “representação sensível”, posto que “a própria definição da arte mesma como exposição sensível do absoluto” expressaria a “insuficiência da materialidade” ou do “meramente sensível” como “parâmetro” de determinação (idem, p. 42). Já no caso do trabalho de Wagner (1974, p. 12-13), a análise do “sistema das artes” é precedida pelo esforço de localização da filosofia da arte no interior do quadro mais amplo do sistema filosófico de Hegel, já que o principal objetivo da tese de Wagner é esclarecer a unidade presente nos diferentes pontos de vista de Hegel. Nesse sentido, a primeira parte de sua tese compromete-se com a “delimitação da estética de Hegel a partir do teórico e prático” em termos do papel que desempenham no plano da “ciência da arte”, sendo o “sistema das artes” abordado como aspecto material e sensível da arte absoluta, cuja imanência indicaria a dimensão concreta da reconciliação do espírito subjetivo e objetivo, teórico e prático (idem, p. 41-42). Em certa medida, o caminho adotado neste primeiro

Como sabemos, as duas primeiras edições do *Cursos de estética* são divididas em três volumes: 1) a determinidade do belo artístico ou ideal; 2) as formas e contextos históricos do belo artístico; e 3) os diferentes modos de expressão das obras de arte. No primeiro volume, é colocada em questão a delimitação do conceito universal da arte e a efetividade do belo na natureza e na arte; aqui o “ideal enquanto tal” é abordado como resultado da filosofia do espírito, que agora se determina como “figura da beleza”. No segundo volume, o conceito universal da arte, enquanto unidade sólida em si mesma, é desdobrado e particularizado em um conjunto de formas artísticas, sobre as quais o “espírito artístico” [*Kunstgeist*] constitui, a partir dele mesmo, os conteúdos divinos e humanos que dizem respeito às concepções históricas de mundo (simbólico, clássico e romântico). Já o último volume da estética é dedicado ao “círculo das obras de arte”, no qual é abordada “a configuração concreta do elemento sensível”, quer em relação à obra de arte propriamente dita, quer em relação ao “indivíduo real”, o sujeito encerrado em si mesmo. Embora nas dimensões do “conceito como tal” e das “concepções de mundo [*Weltanschauungen*] universais” já esteja justificado o assim denominado “duplo aspecto” do conceito de belo artístico ou ideal (conteúdo, finalidade e significado/ expressão, fenômeno e realidade), é neste último círculo – o momento do “sair para fora [*Herausgehen*] na exterioridade e finitude do não-ideal [*Nicht-Ideale*]” – que Hegel buscará comprovar “se a existência finita, enquanto obra de arte, é capaz de acolher em si mesma a idealidade do belo artístico” (CE I, p. 185). Trata-se em última instância do momento em que o belo artístico, uma vez determinado em termos formais e orientado segundo as concepções de mundo espirituais, passa então a ser apresentado como obra “exterior para a intuição imediata e objetiva para os sentidos e a representação sensível” (CE III, p. 15).

Nesse sentido, o acolhimento da idealidade do belo artístico pela totalidade dos gêneros artísticos passa a ser orientado por três pressupostos básicos, a saber, os estilos (rígido, apazível

capítulo do nosso trabalho pode ser entendido como uma tentativa de combinação destas duas estratégias, posto que a nossa opção inicial pela análise da “ideia de belo no conjunto [*Gesamtheit*] de suas concepções de mundo” (CE III, p. 16) é sucedida pelo exame do conceito hegeliano de arte como “aparência sensível da ideia”, cujo núcleo de sustentação se estabelece justamente por intermédio da análise do movimento de passagem da filosofia do espírito objetivo à filosofia da arte. No entanto, ao contrário do esforço exaustivo de examinar as categorias da filosofia do espírito subjetivo e objetivo para, assim, demonstrar a “função poética da verdade” (idem, p. 102) exercida pela “filosofia da poesia” – ou do esforço de examinar as categorias que compõem o “sistema das artes” para localizar nelas a definição hegeliana da “arte poética discursiva” com base no elemento da “representação sensível” –, o nosso propósito aqui será o de avaliar a “unidade de sentido” presente no conjunto das determinações materiais e sensíveis do “sistema das artes” para, assim, demonstrar que o “duplo aspecto” do belo artístico (conceito, finalidade e significado/ fenômeno, realidade expressão), “a aparência sensível da ideia”, não apenas se define (pelo menos, no caso da arte romântica-moderna em geral) pela forma da “representação sensível”, mas principalmente pelo conteúdo essencial dessa forma: a “fantasia significante” – ou, se preferirmos, “faculdade geral da produção artística ideal” (CE I, p. 282), em se tratando do contexto romântico-moderno em particular –, cuja “função estruturante” está relacionada não só à definição da “arte da poesia” enquanto forma, como diz respeito igualmente à qualidade da “obra de arte autêntica em geral”, o seu “traço poético fundamental”.

etc.), os sentidos teóricos (visão, audição e representação sensível) e a assim nomeada forma das artes particulares [*einzelnen*] (arquitetura, escultura, pintura, música e poesia). Essas dimensões são tratadas por Hegel como fundamento para a divisão e hierarquização do “sistema das artes”, na medida em que contemplam todos os aspectos da comunicabilidade artística: os movimentos históricos da obra, as condições formais da subjetividade artística e o meio expositivo da obra. Sendo assim, para que possamos ter um acesso mais amplo aos motivos pelos quais a imanência do conceito universal de arte está intrinsecamente relacionada à noção de poeticidade enquanto “satisfação do fazer artístico espiritual”, nas páginas que se seguem, examinaremos as principais características deste momento de “realização do fenômeno artístico”, tendo em vista a imbricação entre o aspecto da “materialidade sensível” (e as “condições exteriores” da obra) e a dimensão formal do “poético” como “ideal” enquanto tal.

1.2 As condições de realização da obra de arte e as diferentes rubricas da divisão do sistema das artes

1.2.2 Os estilos históricos do mundo da arte

A primeira característica apontada por Hegel em relação à fundamentação da comunicabilidade ou “realização do fenômeno artístico” é pautada pela observação dos estilos³⁷ históricos assumidos no interior do mundo da arte. Essa divisão mais geral e abstrata dos estilos artísticos é, de acordo com Hegel, bastante comum em sua própria época, e está relacionada tanto ao modo como o conteúdo espiritual “irrompe no fenômeno exterior”, quanto ao “aprimoramento técnico do material sensível, no qual a arte leva o seu conteúdo à existência” (CE III, p. 16). Com base nesses aspectos, Hegel procura mostrar que os estilos artísticos são, na verdade, categorizações abstratas de um conjunto amplo de características histórico-

³⁷ O termo estilo encontrou no campo da história da arte diversas significações, desde as mais gerais (de épocas, de regiões etc.) até as mais específicas, como é o caso dos estilos pictóricos: o naturalismo, impressionismo, cubismo, expressionismo abstrato etc. No século XX destaca-se, sobre isso, o trabalho seminal do historiador de arte austríaco, que se dedicou como poucos à noção de estilo. Conferir: RIEGL, Alois. *Questions de style: fondements d'une histoire de l'ornementation*. Paris: Hazan, 2002 (tradução francesa do original *Stilfragen: grundlegungen zu einer geschichte der ornamentik*, publicado 1893). Todavia, embora as noções estilísticas de *rígido*, *ideal* e *agradável* tenham sido extraídas da *História da arte da Antiguidade* de Winckelmann, Hegel se esforça a imprimir uma compreensão bastante peculiar de estilo em comparação à sua própria época. Para o filósofo, esta tríade deve ser analisada segundo dois parâmetros básicos: de um lado, a dimensão da intuição e exposição universal das obras e, de outro lado, a forma exterior, propriamente ornamental das obras. (CE III, p. 16). Sobre o tema dos estilos na obra de Winckelmann conferir: GALÉ, Pedro Fernandes. *Winckelmann: uma história da arte entre a norma e a forma*. Tese (Doutorado em filosofia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016, pp. 234-252.

espirituais que, desde os primórdios da arte, serviram como padrão de medida para a produção e fruição de conteúdos artísticos.

À primeira vista, o discurso de Hegel em torno da “ideia de estilo” parece acrescentar muito pouco à compreensão sobre a dimensão comunicativa das obras de arte, já que a sua posição fundamentalmente crítica e negativa sobre esse assunto – em especial, em relação à concepção francesa de Buffon de que “o estilo é o próprio homem”, ou seja, o estilo não seria outra coisa senão “a peculiaridade do sujeito que se dá a conhecer completamente em seu modo de expressão” (idem, 293) e, portanto, um pressuposto necessário à definição da arte – tende a nos convencer que, de fato, o “verdadeiro estilo” de uma obra de arte é justamente “não ter estilo” peculiar algum, assim como “não possuir nenhuma maneira foi desde sempre a única grande maneira” do “verdadeiro artista” (CE I, p. 298). E isso talvez explique, pelo menos em parte, os motivos pelos quais é raro encontramos, no âmbito do debate estético-hegeliano, trabalhos que se dediquem ao tema do estilo, sendo o recente artigo de Laure Cahen-Maurel, intulado *Hegel’s Criticism of the Painting Style of Caspar David Friedrich*, uma nítida exceção desse desinteresse geral³⁸.

No entanto, se relacionarmos o exame crítico que Hegel faz dos estilos com os demais elementos que compõem o “duplo aspecto” do belo artístico (conceito, finalidade e significado/ realidade, expressão e fenômeno), talvez fique mais fácil percebermos não só que as características ligadas à determinação das formas de arte simbólica, clássica e romântica correspondem, *pari passu*, aos significados atribuídos aos estilos *rígido*, *ideal* e *agradável* – o que torna evidente o esforço de Hegel em uniformizar o discurso “histórico da subjetividade” e o discurso estético sobre a “expressividade artística”, por intermédio da ressignificação de uma “característica singular” do artista ou da obra para uma “tendência histórica” do mundo artístico –, mas, sobretudo, que o caráter negativo conferido a cada uma dessas categorias está

³⁸Nesse artigo, Laure Cahen-Maurel examina de modo primoroso o “julgamento estético que Hegel” acerca das obras do pintor romântico alemão Caspar David Friedrich, com base sobretudo no caderno de anotações de Ascheberg, referente à primeira palestra de Hegel sobre estética na Universidade de Berlim, no semestre de inverno de 1820/21. Grosso modo, a tentativa da intérprete nesse trabalho é a de “salvar” as pinturas de Caspar David Friedrich (em especial a pintura *As Irmãs*) das críticas de Hegel, sobretudo em relação ao seu caráter “artificial” e “sentimentalista”. Nesse sentido, Cahen-Maurel se vale da diferenciação que Hegel estabelece entre os estilos rígido, ideal e agradável. Sobre isso conferir: CAHEN-MAUREL, Laure. An art of false mysteriousness? Hegel’s Criticism of the Painting Style of Caspar David Friedrich. In: *Hegel-Studien*, Vol. 51, 2018, pp. 29-58. Em nossa compreensão, porém, embora reconheçamos que a aposta de Cahen-Maurel seja extremamente relevante, sobretudo no que concerne à aproximação entre as estéticas de Hegel e dos românticos, parece-nos pouco provável que a noção hegeliana de “estilo”, em si mesma, seja suficiente para justificar tal aproximação, sem uma diferenciação mais aprofundada não apenas da relação entre os “estilos” e a crítica de Hegel ao caráter “raso”, “abstrato” e “sentimentalista” da “estética da afetação” promovida pelos românticos (o que se aplica igualmente aos pintores “nazarenos” da *Escola de Düsseldorf*), e, principalmente, sem uma diferenciação esmiuçada entre as noções “arte autêntica” ou “arte ideal” e “artificialidade” ou “arte de ideais abstratos”.

diretamente vinculado ao propósito assumido por Hegel, já na primeira parte de suas preleções, de solucionar a “velha e sempre renovada discórdia” entre os ideais antigos e modernos, isto é, a irresoluta oposição entre “o ideal” e “a natureza” na arte. À vista desse impasse, a procura por um certo “equilíbrio” entre a necessidade de um conteúdo totalizante e a liberdade reflexiva, no que concerne à apreciação e ao juízo das obras de arte, parece ser aqui a “pedra de toque” da análise de Hegel.

Nesse sentido, ele destaca três estilos assumidos pela história da arte, desde o seu advento com a arte oriental, passando pela arte grega-clássica, até o contexto da arte alemã oitocentista. Trata-se respectivamente dos estilos *rígido*, *ideal* e *agradável*. “A beleza como obra do espírito [*Geisteswerk*]” tem o seu começo precedido por “múltiplas tentativas e exercícios” de aprimoramento técnico da matéria *simples e natural*, que ainda não corresponde ao conceito de arte como tal, muito embora os produtos derivados desses “impulsos pré-artisticos” (no sentido da *Vorkunst*) sejam importantes para uma primeira diferenciação conceitual entre a beleza natural e a beleza artística, entre a materialidade natural e a materialidade artística.

Segundo este lado, as primeiras, as mais antigas, obras de arte forneceram em todas as artes particulares o conteúdo em si mesmo mais abstrato, histórias simples na poesia, teogonias efervescentes com pensamentos abstratos e o desenvolvimento incompleto deles, santos singulares em pedra e madeira etc.; e a exposição permanece grosseira, monótona, confusa, rija, seca. Particularmente na arte plástica, a expressão facial é embotada, não no repouso da reflexão em si mesma espiritual, profunda, mas no repouso do vazio animal, ou, inversamente, aguda e exagerada em traços característicos (CE III, p. 17).

Uma vez reconhecidas como partes de um conjunto amplo e determinado da produção artística, essas tentativas emergentes e prefigurativas passam a ser apontadas como a primeira base sólida do movimento artístico autêntico, o *estilo rígido*, cuja finalidade central é a “reprodução espiritual do existente”. Reproduzir o existente ou o natural não significa, nesse caso, mimetizar coisas [*Dingen*] singulares, mas antes instituir a “coisa [*Sache*] à forma exterior”, isto é, fazer penetrar nos artefatos naturais a totalidade [*Totalität*] substancial dos conteúdos espirituais. Mas, o efeito dessa penetração do todo na materialidade sensível é ainda reconhecido como extravagante, abstrato e relativamente arbitrário, no caso do estilo rígido; posto que o excesso e a rudeza comunicada pela obra ainda sugerem a sobreposição do todo em relação à parte, na mesma medida em que reflete um certo nível rudimentar de formação da subjetividade espiritual. Na visão de Hegel, “o rígido é a abstração suprema do belo que se

detém no importante, e o expressa e expõe em suas grandes massas, ainda desprezando o encanto e a graça, deixando que a coisa mesma domine a situação” (CE III, p. 18). Por estar associado exclusivamente à “tradição religiosa consagrada existente”, o estilo rígido despreza o espectador e se prende de modo excessivo ao conteúdo central, o divino que, por sua vez, não irrompe de modo claro na exterioridade da obra, mantendo-se pura e simplesmente como unidade substancial abstrata.

O *estilo ideal*, o “puramente belo”, ao contrário, ocupa um lugar central no aprimoramento técnico do material sensível e na formação sensível da subjetividade espiritual, posto que, nesse plano, o “substancial da coisa”, o conteúdo importante, consegue “ir-para-fora” e comunicar ao espectador a essencialidade divina do espírito. “Podemos designar como o caráter deste estilo a suprema vitalidade em uma grandeza silenciosa bela, tal como a mesma pode ser admirada nas obras de Fídias ou em Homero” (idem, *ibidem*). Aqui, todos os detalhes expressos pela obra apontam para um “conteúdo único”, seja no indivíduo seja na ação. A configuração de todos os pontos, os movimentos, músculos, membros etc., orienta o espectador para um único aspecto, o substancial da coisa. Todavia, essa “pura beleza” da coisa [*Sache*] ainda incide sobre si mesma e desconsidera as vicissitudes do indivíduo-espectador, particularidades estas que escapam, mesmo que de modo silencioso, à apreensão do todo. Esses conteúdos [*Inhalte*] que escapam ou extrapolam o conteúdo [*Gehalt*] essencial logo retornam como uma espécie de “vingança trágica” do particular (ou seja, da individualidade em suas peculiaridades particulares) sobre o universal (por exemplo, a substancialidade ética), e isso estabelece uma importante variação do estilo ideal, a saber, a *Gratia*.

A variação da *graça* pode ser entendida como uma espécie de “comprazimento desinteressado”, na medida em que ela se volta para o ouvinte, o espectador, mas “completamente livre de toda intenção de agradá-lo”, permanecendo inteiramente destinada à expressão do “substancial concentrado, fechado para si mesmo” (idem, p. 19). No entanto, se por um lado, ela “aponta para a ideia e alma do todo”, anulando da obra de arte toda a possibilidade de reflexão, finalidade ou intencionalidade individual; por outro lado, acidentalmente, ela deixa de “ser apenas um momento do todo”. Pois, “na minuciosidade, na diversidade clara e plena de traços, que tornam inteiramente determinada, distinta, viva e presente a aparição, o espectador é libertado, por assim dizer, da coisa como tal, ao ter plenamente diante de si a vida concreta dela” (idem, *ibidem*).

Esse desprendimento e resignação à totalidade substancial é a pedra de toque da passagem do estilo ideal ao “estilo *aprazível, agradável*”, o qual expressa intenção alheia à vitalidade da “coisa ela mesma” [*der Sache selbst*]; o “efeito para fora” se torna a finalidade e

o assunto central da obra de arte. De acordo com Hegel, o Apolo de Belvedere figura um exemplo interessante na transição inicial do estilo ideal à “estética do efeito [*Effekt*]”. Embora essa obra ainda esteja ligada ao estilo ideal, suas características e riqueza de detalhes – o manto, o arcaz de flechas, o corpo atlético e movimento etc. – já evidenciam um certo “esforço para agradar” e encantar o espectador, assim como já indicam um certo descompasso entre o todo e as partes. Segundo Hegel, nesse processo de transição do “elevado ideal para o encantador”, as particularidades e os detalhes dos produtos tonam-se “cada vez mais independentes” e liberados do compromisso de expor a substância do conteúdo [*Gehalt*], sobretudo, porque eles “têm a sua determinação essencial apenas na relação com o espectador ou o leitor” (idem, p. 20). Em Virgílio e Homero, por exemplo, podemos notar esse lado do esforço para agradar a partir da pluralidade e riqueza nos detalhes de suas obras. Do mesmo modo, garante-nos Hegel, na arquitetura, escultura e pintura, em que elas progridem para o agradável, é possível observar ora o desaparecimento e a substituição das “grandes massas” pelas “pequenas imagens”, ora “a graciosidade dos enfeites e adornos, os quais agradam por si mesmos sem, todavia, destituírem a impressão das grandes relações e das massas” (idem, *ibidem*); o que se aplica, por exemplo, à arquitetura gótica alemã.

Mas, se o estilo agradável, por meio do conjunto de suas obras, adota o efeito [*wirkung*] estético como direção predominante da exposição artística, então, ele tende igualmente a assumir como sua universalidade ulterior a estética do efeito [*Effekt*], completamente desprovida de conteúdo substancial. Na visão de Hegel, o principal problema a ser identificado no estilo agradável tem a ver fundamentalmente com o “desequilíbrio” entre a finalidade espiritual objetiva e a impressão subjetivista, egocêntrica evidenciadas nas configurações e exposições artísticas. Em comparação à tensão apresentada pelo estilo rígido, aqui se manifesta o sentido extremo oposto do desequilíbrio; pois, enquanto o caráter enigmático e inacessível do estilo rígido é capaz de sacrificar, de modo áspero, a subjetividade criativa do artista e a reflexividade livre do espectador, em nome da “substância do conteúdo [*Gehalt*]”; as obras do estilo agradável, por sua vez, renunciam a “substância do conteúdo [*Gehalt*]” em nome da finalidade de “afetação” do público.

No entanto, na compreensão de Hegel, se os artistas “procuram o valor propriamente dito de suas obras”, única e exclusivamente, “na satisfação dos outros, os quais lhes interessam, sobre os quais querem produzir um efeito” (idem, p. 21), logo se tornam evidentes duas consequências que depõem vigorosamente contra a arte: 1) de um lado, a exposição se reduz à “causalidade do aparecer”, na qual não é mais possível identificar a finalidade e o significado espiritual da obra (a coisa [*Sache*] e sua forma [*Form*] necessária não é fundamentada por meio

de si mesma); 2) de outro lado, o “juízo artístico subjetivo” do público “se torna totalmente livre do conteúdo essencial da coisa e se encontra, por meio da obra, em diálogo apenas com o artista”, o qual, por sua vez, “tem a sua vaidade tanto mais satisfeita quanto mais a obra de arte o convida a este juízo artístico subjetivo” (idem, *ibidem*). Essa característica pode ser identificada, por exemplo, no *Denis le tyran* (1784) de Jean François Marmontel³⁹, nos garante Hegel.

À vista desse impasse entre a necessidade de um conteúdo totalizante e a liberdade reflexiva no que tange à apreciação e juízo das obras de arte, a sugestão indicada por Hegel é a busca pelo equilíbrio. “O repouso em si mesmo e o voltar-se para o espectador, certamente devem estar dados na obra de arte, mas os lados devem se encontrar no equilíbrio” (idem, *ibidem*). A mediação desses lados está, antes de tudo, nas mãos do artista, ou melhor, nas mãos do “espírito artístico”. Enquanto detentor das habilidades de execução e configuração dos artefatos (capaz de figurar artisticamente as necessidades mais elevadas do humano), o artista não deve, na visão de Hegel, reduzir a sua criação à preocupação central com fatores de ordem subjetivo-abstrata, moralista e psicológica, por exemplo, a afetação, comoção, repulsa, o medo, asco etc. Ao artista cabe, antes de tudo, “exigir em demasia um conteúdo [*Gehalt*] nas obras de arte em cuja profundidade ele então se satisfaz a si mesmo, despreocupadamente em relação ao público, o qual deve ele mesmo ver, esforçar-se e ajudar-se o quanto pode e quer” (idem, *ibidem*).

1.2.2 Os sentidos teóricos

A segunda característica apontada por Hegel em relação à comunicabilidade ou realização da arte diz respeito aos “sentidos teóricos”, ou as “sensações interiores e exteriores”,

³⁹ Resultado do incentivo de Voltaire à escrita de peças para o teatro parisiense, *Denis le tyran* é a primeira tragédia publicada por Marmontel. Sucedida pelas tragédias *Aristomère* (1749) e *Cléopâtre* (1750), *Denis le tyran* é uma peça composta de cinco atos, cujo sucesso e reconhecimento imediato do público não apenas introduziu o escritor francês (e membro do movimento *Encyclopédistes*) no universo artístico e filosófico da Paris setecentista, como também o legou o *status* de precursor dos “contos moralizantes”, gênero literário este marcado sobretudo pela expressão de tensões sentimentais e morais subjacentes ao “hábito sufocante de viver no Estado”, como diz Hegel. Com a sua extensa e significativa produção de “contos morais”, Marmontel visou sobretudo aproximar o espírito objetivo e prático da realidade cotidiana (pública e privada) da França de Voltaire e Diderot à crítica iluminista, literária e política presentes, com a finalidade última de correção e formação moral de seus leitores. Grosso modo, o “efeito estético” perseguido por Marmontel em suas peças moralizantes é justamente o da “afetação” psicológica e subjetivo-abstrata do público, o qual, uma vez espantado, surpreendido ou comovido com as ações absurdas das personagens, seria despertado ao senso crítico, contra as corrupções morais, os vícios e as inclinações socialmente indesejáveis, e a favor da profunda correção moral, pessoal e coletiva. Sobre o contexto e impacto da obra literária de Marmontel, conferir: CARLSON, Marvin A. *Theories of the Theatre: a Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1984, pp. 141-162.

envolvidas na dimensão subjetiva da configuração, exposição e recepção de objetos artísticos. Aqui é necessário distinguir, imediatamente, duas perspectivas topológicas e semânticas, no que concerne aos sentidos teóricos: a primeira está relacionada estritamente à “teoria da imaginação”⁴⁰, apresentada por Hegel na seção “psicologia” da filosofia do espírito subjetivo, no terceiro volume da *Enciclopédia das ciências filosóficas*; e 2) a segunda, apresentada no âmbito da “teoria da arte”, cuja determinação envolve não apenas a retomada e reelaboração da “teoria da imaginação” em um plano superior (a esfera do espírito absoluto), mas igualmente a conexão do caráter “imediate natural” dos “sentidos teóricos” ao aspecto “imediate sensível” da subjetividade e objetividade artísticas.

No plano da “teoria da imaginação”, os sentidos e as sensações são apresentados como formas imediatas da “inteligibilidade espiritual”, cuja concreção e “objetificação” são derivadas da atividade de projeção exterior e interior no “espaço e no tempo”, que são as formas de intuição [*Anschauung*] e representação [*Vorstellung*] da inteligência. Essa projeção imediata da inteligência pressupõe, ao mesmo tempo, a separação e a unidade entre sujeito e objeto, e a intuição é a primeira forma sob a qual essa diferenciação e essa unidade se tornam efetivas⁴¹. Por um lado, há que se falar das “sensações interiores” ou sentimentos, por exemplo, de alegria, dor, repulsa etc., que estão ligados tanto à natureza do ânimo, quanto podem ser estimulados pelo ato de apreensão sensível dos objetos. Segundo Hegel, essa diferença é mais ou menos discernível no interior subjetivo, dependendo do grau de formação [*Bildung*] a que está submetido o espírito humano no processo de separação da autoconsciência ou da força do pensamento reflexivo, estimulada pelo objeto (ser outro de si mesmo) da sensação. Como forma de ilustração dessa diferença, Hegel nos lembra da atitude de Goethe, que aliviou a si mesmo, especialmente pelo seu *Werther*, enquanto submetia os leitores desse romance à força da sensação (idem, ibidem). Por outro lado, há que se considerar as “sensações exteriores”, cujos “diversos graus de sua separabilidade dependem da circunstância de se referirem ao objeto como a um objeto subsistente, ou como a um objeto evanescente” (idem, ibidem). Trata-se, nesse caso, especificamente dos órgãos dos sentidos: olfato, paladar, tato, visão e audição.

⁴⁰ Este termo “teoria da imaginação” é frequentemente utilizado por intérpretes hegelianos para se referir sobretudo à seção “psicologia” da “filosofia do espírito subjetivo” de Hegel. Aliás, esse é o tema central da pesquisa de Jennifer Ann Bates, que já publicou dois livros tratando da gênese do conceito de “imaginação” no quadro do sistema filosófico hegeliano. Sobre a relação entre a “teoria da imaginação” e a “filosofia da arte” de Hegel conferir a tese doutoral: BATES, Jennifer Ann. *The genesis and spirit of imagination (Hegel's theory of imagination between 1801-1807)*. University of Toronto, 1997, pp. 135-172. Conferir também: BATES, Jennifer Ann. *Hegel's theory of imagination*. Albany: State University of New York Press, 2004, pp. 103-137.

⁴¹ Hegel, G. W. F. *Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio (1830)* III: a filosofia do espírito. Trad. Paulo Meneses e José Machado. São Paulo: Loyola, 1995, p. 229 (a partir deste ponto, usaremos a abreviatura “ECF”, seguida do volume “III” e da página de referência da obra).

De acordo com Hegel, a ordenação sistemática, assim como os graus de separabilidade desses cinco sentidos, recai ora sobre a “função prática”⁴² de cada órgão sensorial, ora sobre a “função puramente teórica” dos sentidos. Assim, temos o olfato e o paladar de um lado, e a visão e o tato de outro lado, mas no meio está a audição (idem, *ibidem*). O olfato e o paladar, enquanto órgãos práticos, estão ligados ao “desaparecimento dos objetos”, sua consumação e volatilização; o sentido do tato, ao contrário, “se refere sobretudo ao que oferece resistência no objeto”. Já os sentidos da visão e audição estabelecem uma relação propriamente teórica com os objetos, na medida em que tanto um quanto o outro “se ocupam do objeto como algo predominantemente *autônomo, ideal e materialmente subsistente*” (idem, p. 230). Por exemplo, a cor mantém intocado no objeto o seu aspecto material por meio da luz. Assim também, o ouvido é capaz de apreender o material sonoro sem, contudo, possuí-lo, consumi-lo. Enquanto material evanescente, o som, “em seu vibrar, conserva-se em sua autonomia”, ou seja, “no som, o ouvido escuta o tremer ou a negação *apenas ideal, não real*, da autonomia do objeto (idem, *ibidem*).

De outra parte, ao âmbito da “teoria da arte”, o caráter “imediatez natural” dos “sentidos teóricos” é ressignificado e associado ao aspecto “imediatez sensível” da subjetividade e objetividade artísticas. Uma vez relacionada à esfera do espírito absoluto, a “figura da beleza” é determinada como a primeira e a mais imediata figura no curso desse saber absoluto do espírito. Aqui, a imediatez é o “momento da finitude da arte”, é a expressividade artística que se refere não apenas ao objeto artístico, mas igualmente ao “sujeito que produz” e ao “sujeito que contempla” obras de arte. Assim, a imediatez é tanto algo externo quanto interno à subjetividade espiritual: é a imediatez finita da obra e, ao mesmo tempo, “a intuição e representação concretas do espírito *em si absoluto*” (ECF III, p. 341). Vale lembrar que, nesse domínio, o “espírito *em si absoluto*” não significa, pura e simplesmente, “espírito em si teórico”,

⁴² O uso do termo “sentidos práticos” não aparece nem nas edições de Hotho nem na seção “psicologia” da *Enciclopédia*. Nos dois casos, Hegel fala simplesmente da função dos sentidos em geral. Já nos cadernos de Adolf Heimann e do próprio Hotho, referentes aos cursos de 1828/29 e 1823, o termo “sentidos práticos” é aplicado como contraposição aos “sentidos teóricos”, no mesmo sentido da edição padrão e da *Enciclopédia*. Nos cadernos de Hotho, lemos o seguinte: “aqui, somente os sentidos teóricos são considerados. O olfato, o paladar e o sentido do tato não pertencem à arte. Eles podem ser chamados de sentidos práticos” (GW 28.1, p. 444-445). Paul Kottman (2020, pp. 41-66) faz uso desta variação terminológica entre as edições da estética para debater os motivos da exclusão dos sentidos práticos do âmbito do belo artístico. Assim, ele extrai três conclusões interessantes: 1) que “nos cursos de 1828/29 encontramos uma nova chave-argumentativa no que tange à exclusão de Hegel do tato (e do paladar e do olfato) do âmbito do belo artístico; 2) que essa exclusão não significa que o tato não seja teórico para Hegel, mas tão somente que “o significado teórico do tato não pode ser compreendido artisticamente”; e 3) que, por esse motivo, a filosofia da arte de Hegel “oferece recursos únicos para uma crítica de nossa cultura visual contemporânea e seu esquecimento das implicações morais e teóricas de como os seres humanos são tocados, ou tocam-se uns aos outros”. Conferir: KOTTMAN, Paul. Noli tangere: On the limits of seeing and touching in Hegel’s philosophy of art. *Studi di estetica*, anno XLVIII, serie IV, 2020, pp. 41-66.

posto que ele não se relaciona apenas com a “imediatez natural” do si mesmo e do objeto exterior comum, mas igualmente com a imediatez expressa como obra de arte.

Essa distinção entre o imediato natural e o imediato artístico é particularmente importante, sobretudo, quando se trata de aproximá-la da análise sobre a função dos sentidos ou do sensível na arte, tendo em vista a compreensão adequada do conceito de arte em Hegel. Sobre isso, é necessário considerar que o sensível na obra de arte, a despeito da articulação teórica sobre a existência imediata das coisas naturais, “já é ele mesmo um ideal que, contudo, por não ser um ideal do pensamento, ainda existe externamente como coisa” (CE I, p. 59). Em outros termos, o sensível na obra de arte deve ser entendido como “mera *aparência* em comparação com a existência imediata dos objetos naturais” (idem, *ibidem*). Em vista disso, a arte só se relaciona com aqueles *sentidos teóricos* cujas determinações pressupõem uma relação ideal com os objetos, isto é, que se ocupam do objeto como algo predominantemente autônomo ou “livremente em si mesmo” e materialmente subsistente. Esse é o caso dos sentidos da *visão* e da *audição*. Já o *olfato*, o *paladar* e o *tato* “ficam excluídos da obra de arte”, na medida em que estão ora a serviço do desejo de consumação, ora relacionados apenas ao que é “material enquanto tal” e às suas qualidades sensíveis imediatas” (idem, *ibidem*).

Ora, mas em que sentido a visão e a audição, no plano artístico, ocupam-se da dimensão ideal da materialidade dos objetos? Segundo Hegel, a visão possui uma “relação puramente teórica com os objetos [*Gegenständ*] por meio da luz, essa matéria, por assim dizer, imaterial, a qual também deixa persistir os objetos [*Objekt*] livres por si mesmos” (CE III, p. 24). Isso se dá basicamente pelo fato de que, para a visão, todos os objetos espaciais se expressam tão somente “segundo a sua forma e cor” (idem, *ibidem*). Por outro lado, no caso da audição, ocorre justamente o oposto, pois, embora esteja presente nela a relação puramente ideal com o objeto, “em vez da forma [*Gestalt*], cor [*Farbe*] etc.; ela tem a ver com o som, com a vibração do corpo [...], com o mero tremor do objeto [*Gegenstand*], donde o objeto [*Objekt*] é mantido incólume” (idem, *ibidem*). Em ambos os casos, porém, a finalidade relacional dos sentidos teóricos para com os objetos artísticos é uma só: deixar “o interior dos objetos virem a ser para o interior mesmo” (idem, *ibidem*).

Cumprido observar, nesse caso, que Hegel descreve o objeto sensível como sendo uma unidade composta de dois lados, interior e exterior. A distinção entre *Gegenstand* e *Objekt* é deveras complexa, posto que ela assume diversos significados no interior do sistema de filosofia de Hegel, dependendo do contexto em que os termos aparecem. No entanto, não precisamos aqui esmiuçar toda a cadeia semântica dos termos em jogo, bastando-nos simplesmente frisar que o duplo significado do conceito de “objeto”, no âmbito da estética, corresponde ao plano

do espírito absoluto, o qual, uma vez subsumido à relação específica entre os sentidos teóricos e o objeto sensível, expressa a unidade necessária entre subjetividade e objetividade por intermédio do “objeto ideal”, o objeto artístico. Assim sendo, como nos lembra Michael Inwood (1997, p. 241-242), o “objeto” não é aqui algo “independente do sujeito, no sentido de que o sujeito é deixado inteiramente fora de consideração”, como ocorre, por exemplo, nos casos do mecanismo e quimismo. Muito menos se trata de um “objeto” que se opõe a um sujeito ou a uma ideia, tal como ocorre com a teleologia e com as “ideias do verdadeiro (cognição) e do bem (a moralidade de Kant e Fichte)”. No domínio da estética de Hegel, o *Objekt* “singular sensível” (objeto exterior) é, a um só tempo, *Gegenstand* de autoconhecimento do espírito, no sentido em que a essência interior do objeto (a forma, a cor, o som etc.) se iguala à forma e aos conteúdos interiores do espírito. De modo geral, na estética de Hegel, subjetividade espiritual e a objetividade artística constituem faces diferentes de uma mesma moeda (o absoluto exposto como figura bela), seja porque o objeto é configurado de modo homogêneo ao que se passa no plano da interioridade subjetivo-espiritual, seja porque, na arte, a produção intencional de formas e sons sensíveis não se reduzem à forma imediato-natural do objeto, mas antes figuram a satisfação dos interesses mais elevados do espírito. Nesse sentido, o campo artístico deve ser entendido como “um mundo de sombras de formas, sons, e visões”, como sustenta o próprio Hegel:

a arte produz intencionalmente a partir do sensível apenas um mundo de sombras de formas, sons e visões e não se deve pensar que é mera impotência ou limitação que o homem sabe apenas apresentar uma superfície do sensível e esquemas quando cria obras de arte. Pois, estas formas e sons sensíveis não se apresentam na arte em vista deles mesmos e de sua forma imediata, mas com o fim de garantir, nessa forma, satisfação para interesses espirituais superiores, dado que possuem a capacidade de produzir para todas as profundezas da consciência uma ressonância e um eco no espírito. É nesse sentido que o sensível é espiritualizado na arte, uma vez que o espiritual nela surge como sensualizado (CE I, p. 59-60).

Todavia, para além da *visão* e *audição*, é preciso considerar um terceiro elemento dos sentidos, que se justapõe aos dois primeiros, a saber, a representação [*Vorstellung*] sensível, também nomeada de “intuição rememorada” [*erinnerte*].

A estes dois sentidos junta-se, como terceiro elemento, a *representação sensível*, a recordação, a conservação de imagens, as quais entram na consciência por meio da intuição singular, aqui subsumida sob universalidades, com as quais são postas em relação e unidade por meio da imaginação, de modo que existe, por um lado a realidade exterior mesma como interior e espiritual, enquanto o espiritual, por outro lado, assume na representação a forma [*Form*] do exterior e chega à consciência como uma

separação e uma justaposição recíprocas [*Außereinander und Nebeneinander*] (CE III, p. 24).

A representação sensível, enquanto intuição rememorada [*erinnerte*] ou lado interior da intuição, é uma espécie de órgão dos sentidos na forma da subjetividade ou, se preferirmos, uma instância ao mesmo tempo receptora e organizadora de imagens e estímulos conservados no “poço fundo” da consciência humana. Enquanto sentido que possui a forma do sujeito, a representação sensível é independente da externalidade espaço-temporal, já que seus objetos recordáveis são imediatamente “acolhidos na universalidade do eu em geral” (ECF III, p. 236). Assim como nas edições de Hotho, nas preleções sobre estética de 1820/21 a noção de representação sensível também é concebida por Hegel como sendo o terceiro órgão sensorial diretamente relacionado à atividade artística. Nos cadernos de anotações de Ascheberg e Terborg, por exemplo, encontramos a seguinte fixação: “Além dos sentidos da visão e audição, há também o sentido na forma da subjetividade, a representação imediata, a recordação, sobre a qual o conteúdo ainda se define como conteúdo sensível” (GW 28.1, p. 116). Ora, mas se os sentidos da visão e audição possuem uma relação teórica com o objeto sensível na forma espaço-temporal da exterioridade objetiva, e se o sentido da representação sensível se relaciona com o objeto na forma da interioridade subjetiva, seria correto considerar, pois, um “duplo modo” de caracterização do sensível na arte? No caderno de anotações de Hotho, referente aos cursos de 1823, Hegel responde que, de fato, “o sensível tem um modo duplo: da intuição sensível [*sinnliche Anschauung*] e da representação sensível [*sinnliche Vorstellung*], da consciência externa imediata, ou do sensível em sua forma interna” (GW 28.1, p. 444-5). Sendo assim, quando se trata da representação sensível, é preciso compreendê-la em sua “dupla natureza”, ou seja, tanto como “órgão dos sentidos” quanto como “forma sensível” da arte.

Naturalmente, para que possamos compreender essa dupla significação do sensível na arte será necessário examinar a dinâmica do movimento de passagem da forma da intuição sensível à forma da representação sensível, o que envolverá não apenas os sentidos teóricos, mas igualmente uma cadeia ampla de elementos, como é o caso das concepções históricas e dos conteúdos das obras de arte – sendo o segundo capítulo deste trabalho o lugar adequado ao exame integrado e aprofundado desses aspectos⁴³. Mas, como tratamos aqui da representação sensível apenas como “órgão dos sentidos” (e não como forma sensível) justaposto à visão e à audição, por ora é necessário explicar a relação de identidade na diferença entre os sentidos teóricos e a divisão das artes particulares. Pois se, por um lado, os órgãos dos sentidos são

⁴³ Conferir o tópico 2.2: “Estética e teoria da imaginação” deste trabalho.

determinados mediante a materialidade sensível que lhes corresponde como “fundamentos para a divisão das artes particulares” (CE III, p. 23) – as quais se dividem em três tipos: artes plásticas, artes sonoras e arte discursiva –, por outro lado, na compreensão de Hegel, não podemos perder de vista que essa fundamentação pelos sentidos é em si mesma unilateral, na medida em que ela diz respeito ao lado sensível, mas não exatamente ao espírito tal como ele aparece no sensível da arte.

Se considerarmos os cadernos de anotações de aula dos alunos de Hegel, veremos que este *status* de “fundamento” atribuído aos sentidos é, no mínimo, controverso. No caderno de anotações de Hotho, referente aos cursos de 1823, por exemplo, tal atribuição é predominante:

aqui, somente os sentidos teóricos são considerados. O olfato, o paladar e o sentido do tato não pertencem à arte. Eles podem ser chamados de sentidos práticos [...] Na arte, o espírito se relaciona com o belo, com a aparência dos objetos [...] o sensível da arte é, portanto, visível e audível [...] Temos assim a divisão de três tipos de arte: artes visuais, arte sonora e arte da representação ou arte discursiva. O primeiro é a arte visual, o segundo é a arte sonora, o terceiro é a poesia. O primeiro tipo se desfaz novamente no terceiro. O visível é a espécie como o conteúdo se desfaz; o som se mantém subjetivo (GW 28.1, p. 444-5).

Todavia, nos cadernos de anotações de Ascheberg e Terborg, referentes aos cursos de 1820/21, a divisão tripla das artes não se orienta pelo pressuposto dos sentidos teóricos e, sim, pelo princípio da particularização histórica (simbólica, clássica e romântica) do conceito universal de arte:

as artes visuais contêm três tipos: 1) o momento de natureza subjetiva não organizada, não individualizada; 2) o próprio Deus ideal; 4) o subjetivo que se lhe opõe, que é, por assim dizer, a particularização e finalmente, a retirada da subjetividade de toda a visão para a subjetividade abstrata. Primeiro, então, temos a arquitetura, o mero ambiente, o não-espiritual em si mesmo, que está meramente no reflexo do espiritual, portanto, só externamente ligado. Depois, temos o Deus ideal com a obra da escultura. (GW 28.1, p. 117).

Já na versão impressa do *Cursos de estética* os dois princípios, os sentidos e a particularização histórica aparecem em certa medida unificados. Para além da fundamentação unilateral pelos sentidos teóricos, a divisão tripla das artes (plásticas, sonoras e discursivas) é aqui igualmente fundamentada pelo conjunto das formas de subjetivação espiritual (intuição e representação sensível), assim como pelo conjunto das concepções históricas de mundo (simbólica, clássica e romântica). Vejamos detalhadamente como estes diferentes polos são organizados e unificados no interior do sistema das formas de arte particulares [*einzelnen*].

1.2.3 O sistema das formas de arte particulares

De acordo com a edição impressa pela *Associação dos amigos do falecido*, “a divisão de alcance mais profundo” (CE III, p. 25) do sistema das artes encontra-se fundamentada tanto pelo conceito universal de arte (o belo artístico ou ideal enquanto tal), quanto pelas formas de arte universais (simbólica, clássica e romântica), na medida em que “é apenas a realização das mesmas no material sensível determinado” (CE I, p. 96). Alguns intérpretes consideram essa divisão da terceira parte da *Estética* como sendo, no mínimo, confusa e problemática. Gethmann-Siefert (*In: VK*, p. XXII.), por exemplo, entende que essa tripartição da obra foi implementada pela versão impressa de Hotho, mas que não corresponde à real intenção de Hegel. Por exemplo, nos cadernos de anotações dos alunos de Hegel, dos cursos de 1820/21, 1823 e 1826, a divisão contém apenas duas partes, sendo a “parte específica”, que trata das obras de artes (arquitetura, escultura, música, pintura e poesia), classificada como a segunda e última parte dos cadernos. Entre outros prejuízos causados à estética hegeliana, na visão da intérprete, tal tripartição implementada por Hotho tornou o texto estético consideravelmente “mais extenso, confuso e, devido a considerações contraditórias, mais incompreensível do que o dos cadernos de anotações dos alunos”. (*idem, ibidem*).

De fato, Gethmann-Siefert tem razão ao questionar certa redundância nessa terceira e última parte dos *Cursos de estética*, pois muito do que encontramos aqui é, antes de tudo, uma retomada da segunda parte da obra, que trata justamente da divisão das formas universais de arte. Todavia, não podemos perder de vista pelo menos três dados objetivos em relação a esse problema da divisão. Em primeiro lugar, não devemos nos esquecer que essa divisão tripartida da estética não é uma invenção de Hotho, haja vista que ela já está presente nos cadernos de anotações do último curso de estética de Hegel, ministrado em Berlim, no inverno de 1828/29⁴⁴, o qual aliás serviu de parâmetro para o difícil trabalho de compilação feito por Hotho. Em segundo lugar, é preciso ressaltar que essa terceira parte figura não apenas uma retomada sistemática sobretudo da segunda parte, mas que antes testemunha um rico e complexo desdobramento e aprofundamento das partes anteriores, de modo que ela deve ser vista muito menos como uma repetição de exemplos concretos, e muito mais como um sistema autônomo dos elementos envolvidos na expressividade das obras e dos gêneros artísticos. Ademais, é preciso lembrar que, tanto na “Introdução” da terceira parte quanto na “Introdução geral” dos

⁴⁴ A discussão mais detalhada dessa questão encontra-se exposta no tópico “Excurso: sobre as edições dos *Cursos de estética* de Hegel” deste trabalho.

Cursos, a justificativa da “divisão em três partes” da obra estética é sublinhada constantemente pelo próprio Hegel.

Em ambas as introduções (geral e específica), Hegel ressalta a necessidade de aprofundamento das duas primeiras partes da estética. Por um lado, ele reforça que a divisão tripla das artes (visual, sonora e discursiva), na medida em que se pauta pelo duplo aspecto dos sentidos teóricos – sendo a percepção sensível ora tratada como consciência imediatamente externa, ora abordada segundo a forma da representação interior –, acaba por incidir “imediatamente em embaraços com respeito aos princípios mais precisos” (CE III, p. 25) de uma divisão mais esmiuçada dos gêneros e formatos artísticos, justamente por causa do caráter unilateral dos sentidos. Por outro lado, Hegel toma o duplo aspecto (externo e interno) dos sentidos teóricos como “pano de fundo” para justificar a divisão do sistema das artes (arquitetura, escultura, pintura, música e poesia), a qual agora se pauta pelos pressupostos do desenvolvimento concreto das formas históricas ou, simplesmente, das formas universais de arte (simbólica, clássica e romântica). Assim, Hegel consegue demonstrar de modo relativamente bem-sucedido, por exemplo, a identidade necessária entre “o caráter *exterior* da arquitetura, *objetivo* da escultura e *subjetivo* da pintura, música e poesia” (CE I, p. 102) e o significado exterior-abstrato, exterior-concreto e interior das formas simbólica, clássica e romântica da arte.

No entanto, como já foi sinalizado, a divisão do sistema das artes tem como ponto de partida o próprio conceito universal de arte, cuja finalidade central, o “ponto médio ou centro autêntico sólido”, é a “apresentação [*Dastellung*] do absoluto”. Segundo Hegel, essa expressão do absoluto, a fim de poder aparecer em sua “autonomia infinita”, deve, por conseguinte, ser apreendida como “deus mesmo” e como “espírito”, isto é, “como sujeito, que tem em si mesmo [*an sich selbst*] ao mesmo tempo sua aparição [*Erscheinung*] exterior adequada” (CE III, p. 25). Note-se, porém, que Hegel não está aqui se referindo simplesmente a um tipo de subjetividade meramente abstrata, atemporal e psicológica. Antes, ele está considerando o “sujeito divino” que, por intermédio da forma sensível-imediata da arte, é capaz de dar expressão à “liberdade sensível plena”.

Essa dimensão absoluta da subjetividade, a ideia absoluta como unidade concreta entre sujeito e objeto, natureza e espírito, é o “útero” da arte e, por conseguinte, o seu conteúdo [*Gehalt*] primordial. Por outro lado, na medida que a arte é gestada e concebida como forma [*Form*] da ideia, ou seja, como ideal, ela assume para si a tarefa da “exposição sensível do próprio absoluto como sua finalidade” (CE I, p. 86). Essa exposição do absoluto, entretanto, não é reconhecida por Hegel como simples resultado do “talento natural” ou da “genialidade

divina” incorporados pelo artista, mas sim como um produto do “fazer artístico”, cujo verdadeiro talento encontra-se na capacidade de acolhimento e configuração adequada dos “meios” colocados à disposição e interesse do autor. Os meios são aqui denominados por Hegel de “mundo exterior circundante”, o qual, por um lado, é “objetivo [*Objektive*] como tal, o solo, a envoltura, da natureza exterior, a qual não tem por si mesma nenhum significado absoluto espiritual e, por outro lado, frente à natureza exterior, está o *interior subjetivo*, o ânimo humano” (CE III, p. 25), como elemento tanto para a existência teórica e prática da vida, quanto para a manifestação da liberdade absoluta. É nesse terreno da “natureza prosaica”, interior e exterior, em sua multiplicidade e diversidade, individualidade e particularização, identidade e diferença, ação e desenvolvimento, enfim, é nesse mundo pleno e variegado que a subjetividade divina estabelece os conteúdos [*Inhalt*] do seu ofício, ao mesmo tempo em que os delinea como particularizações do “conteúdo [*Gehalt*] total” apresentado como obra de arte autêntica.

Ora, é justamente nesse exercício progressivo de transfiguração da “natureza prosaica” (em sua múltipla diversidade orgânica e inorgânica, interna e externa) em idealidade espiritual que, segundo Hegel, encontramos a justificativa para a divisão das formas universais da arte e, por conseguinte, para a divisão das formas particulares de arte. Isso porque as diferenças e as peculiaridades objetivas e subjetivas, interiores e exteriores, envolvidas na configuração das obras (ou, se preferirmos, na fragmentação do conteúdo total da arte), coincidem, para exposição e apreensão, essencialmente com os pressupostos da divisão das formas de arte simbólica, clássica e romântica (idem, p. 25).

Essa classificação triádica das formas universais de arte é orientada em geral pela relação de identidade entre a forma [*Form*] enquanto elemento sensível-histórico da ideia absoluta – que, por sua vez, já é o próprio conceito universal de arte determinado como conteúdo [*Gehalt*] do espírito em geral, mediado por um estado de mundo – e o conteúdo [*Inhalt*] enquanto matéria [*Materie*]⁴⁵ espiritual, seja ela natural-exterior ou subjetiva-interior.

⁴⁵ Longe de ser evidente em si mesma, a diferença entre *Form* e *Gestalt* (geralmente traduzidos por “forma”), *Gehalt* e *Inhalt* (geralmente traduzidos por “conteúdo”) encontra diferentes significados na estética de Hegel, a depender do contexto em que os termos são aplicados. No caso dos termos *Gehalt* e *Inhalt*, por exemplo, Werle (In: CE I, p. 12) nos lembra que a “diferença entre os dois não é fácil de ser estabelecida em Hegel”. Nos *Cursos de estética*, Hegel frequentemente usa *Gehalt* quando quer se referir ao conteúdo do espírito em geral, o qual é mediado e impulsionado por uma determinada situação de mundo, que se aplica igualmente à subjetividade artística. Já o termo *Inhalt* é frequentemente usado para situações de determinações simples, singulares ou particulares. Por exemplo, o *Inhalt* de uma obra de arte particular não é a cor, o som, o mármore etc., mas o seu tema, a sua mensagem, assim como o *Inhalt* de um livro seria a sua forma interna, sua temática literária, e não a matéria de que ele é feito. Nesse sentido, *Inhalt* seria sinônimo de *Materie* (material interno, tema, mensagem etc.) no horizonte da relação *forma e conteúdo* de objetos singulares. Assim, na estética, o significado autêntico da obra de arte tem muito menos a ver com a singularidade do objeto e muito mais a ver com a “aparência sensível da ideia” [*das sinnliche Scheinen der Idee*], isto é, com o conceito da obra de arte em geral; o singular seria apenas o momento da encarnação de um conteúdo universal (e historicamente orientado), neste caso, *Gehalt*, que seria a

Segundo esse esquema, a forma de arte simbólica é classificada como início histórico da arte, justamente porque nela a ideia absoluta é ainda indeterminada, abstrata, confusa. Na visão de Hegel, a arte tem o seu começo ali onde “o pressentimento de algo mais elevado e a consciência da exterioridade ainda se encontram inseparados” (CE II, p. 38), embora já exista, ao mesmo tempo, uma contradição interna entre as coisas naturais e o próprio espírito. Mesmo subtraído da mais estreita, imediata e primeira conexão com a natureza (a consciência sensível), o espírito ainda não desenvolveu a “diferença nesta unidade” entre o si mesmo e o outro de si mesmo; entre o subjetivo e o objetivo prepondera a unidade indiferençável, o “uno imediato”. Nesse sentido, “o simbólico, em vez de conduzir à identidade do conteúdo [*Gehalt*] e da forma [*Form*], conduz apenas ao parentesco de ambos e à mera indicação do significado interior no seu fenômeno” (CE III, p. 26). A forma de arte clássica, ao contrário do que se passa no âmbito simbólico, ultrapassa o simples pressentimento e atinge a verdade objetiva do absoluto, na medida em que faz da ideia absoluta uma “realidade exterior que repousa autonomamente em si mesma” (idem, *ibidem*). Já o ideal romântico transforma a realidade exterior, objetivamente posta pelo contexto da arte clássica, em realidade interior, a qual existe em si e para si mesma a partir do próprio âmbito interior, do ânimo e do sentimento subjetivo espiritual.

Assim, à arquitetura e à escultura é atribuída a tarefa de configuração sensível da realidade exterior e objetiva, enquanto a pintura, a música e a poesia estão comprometidas com a configuração sensível da interioridade. Embora essa divisão seja aqui regida fundamentalmente pelo princípio das formas universais de arte, cumpre notar, porém, que o pressuposto dos *sentidos teóricos* como fundamento inicial do “duplo aspecto do sensível” (exterior e interior) é nela atuante, só que agora de modo subordinado aos conteúdos [*Inhalt*] e processos históricos de formação [*Bildung*] sensível das obras e do espírito pelas obras, não aludindo mais ao simples “efeito estético” de ordem abstrata e psicológica.

“ideia de arte”. Michael Inwood (1997, p. 152) defende algo parecido ao afirmar que, em Hegel, *Gehalt* se difere de *Inhalt* na medida em que o primeiro enfatiza algo mais geral, “o valor do conteúdo” (sua “importância”), enquanto o segundo demarca o horizonte da relação *forma e conteúdo* de objetos singulares. Wood defende igualmente que “Hegel usa mais comumente *Inhalt* para matéria” [*Materie*] (idem, p. 151) em seu sistema de filosofia. Já no caso da diferença entre *Form* e *Gestalt*, como nos explica Werle (2001, p. 12), ela “reside no fato de que *Gestalt* é necessariamente uma forma efetiva, determinada, ao passo que *Form* possui um cunho mais geral, universal e indeterminado”. Entretanto, no caso da estética “toda *Gestalt* é sempre uma *Form*”. Assim, *Form* é aplicado em alguns casos para se referir às leis (do espaço e da gravidade) da natureza inorgânica, o que ao mesmo tempo remete à forma do sujeito, o qual as “ordena segundo as abstratas relações simétricas do entendimento” (CE III, p. 26). *Form* também é usado para designar os diferentes contextos históricos em que as artes se inserem; as formas [*Form*] de arte simbólica, clássica e romântica. Por outro lado, *Form* também pode estar ligada a dimensões totalizantes da subjetividade, as quais suprassumem os limites da relação de oposição simples entre sujeito cognoscente e objeto cognoscível, por exemplo, a forma espaço-temporal da intuição e da representação sensíveis. Sobre a interpretação de Wood conferir: INWOOD, Michael. *Dicionário Hegel*. Trad. Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 19997, pp. 150-152.

Longe de ser algo evidente em si mesmo, porém, essa relação entre os sentidos teóricos e as formas históricas da arte é, no mínimo, complexa e motivadora de divergências interpretativas. Peter Szondi (1992, p. 260), por exemplo, é da opinião de que Hegel “se negou a adotar a divisão das obras de arte segundo os sentidos” – como aquela estabelecida por Kant, na *Crítica da faculdade de julgar*, das artes discursivas, figurativas e do belo jogo das sensações (CFJ, p. 178-184) –, visto que os sentidos, para Hegel, se encontram “fora da corrente histórica como uma constante da natureza humana”; ao contrário do material que, por sua vez, “pertence à obra de arte mesma e forma parte do processo histórico das artes particulares”. Por esse motivo, segundo Szondi, Hegel precisou “buscar um novo princípio para a divisão e o encontrou no material das obras de arte” (idem, p. 261).

De fato, como foi dito antes, Hegel reconhece que, uma vez tratados de modo unilateral e simplesmente teórico, os sentidos pressupõem apenas uma relação abstrata e não mediada entre o espectador e a obra, justamente porque eles subjazem ao lado sensível, mas não exatamente ao espírito tal como ele aparece no sensível da arte. Todavia, isso não quer dizer que os sentidos teóricos sejam dimensões atemporais, invariáveis, que estejam fora da corrente histórica, vinculados exclusivamente à natureza humana; pois, se por um lado, os sentidos estão esteticamente ligados à forma da consciência sensível e dos objetos artísticos, por outro lado, eles também estão intrinsecamente associados à formação [*Bildung*] histórico-espiritual do sensível, assim como da sensibilidade espiritual. Como veremos ainda neste primeiro capítulo do trabalho, na estética de Hegel, a significação do sensível (em sua dupla caracterização) ultrapassa os limites naturais da relação entre materialidade física e individualidade anímica, na medida em que o sensível é assinalado como particularização histórica e, ao mesmo tempo, subjetivo-espiritual da ideia absoluta (isto é, como “aparência sensível da ideia”), cujos elementos ou materiais autênticos são ora a forma (subjetiva e objetiva) da *intuição sensível*, ora a forma da *representação sensível*.⁴⁶

⁴⁶ Para alguns intérpretes, uma das consequências negativas dessa suprassunção [*Aufhebung*] dos limites naturais da materialidade física e da individualidade anímica por uma ideia de sensibilidade pautada em particularizações históricas, é a perda da capacidade de expansão do nosso autoconhecimento por intermédio das formas materiais-sensíveis por si mesmas. Georg Bertram (2018, p. 102), por exemplo, ao sustentar que “a arte oferece uma contribuição específica para a prática humana, na medida em que ela expande nosso autoconhecimento de modo sensível-material”, estabelece a seguinte crítica à noção hegeliana de materialidade-sensível: “Hegel realiza dois passos-chave em sua estética: por um lado, ele afirma, ao contrário de Kant, que só podemos compreender a natureza autônoma da estética enfatizando a relevância do elemento sensível-material da arte. Essa tese vai contra a explicação kantiana da autonomia da arte em termos do prazer desinteressado suscitado pela arte. Na opinião de Hegel, o prazer estético é apenas uma expressão da autonomia do sujeito, o que significa que ele não pode servir para explicar a especificidade das práticas estéticas. Seria necessário muito mais do que isso: é preciso olhar mais profundamente para a natureza particular das obras de arte e das práticas estéticas como tais, portanto, para a relevância do material sensível no interior dessas práticas”. Conferir: BERTRAM, Georg W. *Kunst als menschliche Praxis*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2008, pp. 99-101. No entanto, o que Bertram desconsidera, nesse

1.2.4 A elaboração sensível da exterioridade, objetividade e subjetividade por intermédio das formas artísticas

A divisão das formas de artes particulares tem o seu começo com a obra arquitetônica, cuja finalidade, segundo Hegel, é “elaborar a natureza exterior inorgânica para que ela se torne, como mundo exterior adequado à arte, aparentada ao espírito” (CE I, p. 97). Nesse caso, tanto a ideia indeterminada (abstrata e confusa), enquanto dimensão mais elevada do espírito, quanto a consciência da exterioridade ainda permanecem indiferenciadas uma da outra e, por isso, o espírito tem o “pressentimento” de que o princípio supremo da liberdade sensível se encontra fundado na própria natureza orgânica e inorgânica. Ocorre que, em última instância, ao elaborar artisticamente a natureza exterior, o espírito não encontra, na matéria pesada, nenhum conteúdo [*Inhalt*] ou princípio que seja idêntico a si mesmo, mas apenas algo aparentado a ele: um símbolo. As formas [*Form*] e leis (do espaço e da gravidade) da natureza inorgânica, “ordenadas segundo as abstratas relações simétricas do entendimento” (idem, *ibidem*), tornam-se, afinal, um “mero reflexo exterior do espírito” (CE III, p. 26); e isso constitui, segundo Hegel, a totalidade da “bela arquitetura”. Seu material [*Material*] autêntico “é o próprio elemento material [*Materielle*]” da massa mecânica pesada⁴⁷, o “não-espiritual em si mesmo [*an sich selbst Ungeistige*]”; e o seu fundamento permanece “a coisa mesma [*die Sache selbst*]” (idem, *ibidem*), no sentido exato da concepção hegeliana de “estilo rígido”. Em outras palavras, na expressão da bela arquitetura, o conteúdo [*Gehalt*] verdadeiro da arte (deus) – não como “totalidade de sentido” e, sim, como “sentido de totalidade” do espírito – é ainda sobrepujado pelo peso da matéria sensível, na mesma medida em que, para o espírito, a ideia permanece confundida e, até mesmo, ofuscada pela consciência da exterioridade.

Ao contrário da arquitetura, a expressão escultórica tem por princípio e conteúdo a individualidade espiritual, predominante no ideal clássico. Embora a escultura tome como seu material [*Material*] a natureza inorgânica (o mármore e o bronze)⁴⁸, não é nela – ou em suas

caso, é o fato de que, para Hegel, o exercício da liberdade sensível plena proporcionada pela arte, enquanto meio de expressão da autonomia subjetiva, já pressupõe por si mesmo a “interiorização no objeto”, a fusão do “si mesmo” do artista ou do espectador com “a alma dos objetos” (CE II, p. 344), e é justamente por isso que o filósofo rejeita a possibilidade de uma experiência sensível em si [*an sich*] em se tratando das práticas artísticas. Sobre o exame detalhado desse assunto conferir os tópicos 2.3 e 4.3 deste trabalho.

⁴⁷ A pedra, por exemplo – utilizada na construção dos monumentos arquitetônicos e escultóricos antigos –, cuja característica dócil e plástica (que não possui de saída uma forma firmemente determinada) oferece pouca resistência ao processo de confecção das formas imagéticas. “As pedras são em geral capazes de assumir qualquer forma, mediante o que se prestam como material dócil tanto para a arquitetura simbólica quanto para a romântica e suas formas mais fantásticas” (CE III, p. 67).

⁴⁸ Já no caso da escultura a pedra de mármore, enquanto matéria dócil e perdurável na objetividade, possui ainda outras vantagens em termos de resistência performática. “Sua pureza e brancura macias, bem como sua ausência

formas [*Form*], leis e condições naturais – que a escultura encontra o seu autêntico material [*Materielle*], mas antes nas formas [*Form*] ideais da figura [*Gestalt*] humana. O corpo humano (seus múltiplos traços, curvas e feições) é a matéria [*Materie*] central ou, se preferirmos, o conteúdo [*Inhalt*] no qual a escultura encontra o modo adequado de sua configuração e exposição. Na obra escultórica, o interior espiritual “habita a figura sensível” e, assim, encontra a sua realidade exterior, de modo que os dois lados (interior e exterior) “se configuram um-no-outro [*ineinanderbilden*]”, sem que nenhum deles prepondere (CE I, p. 97). Todavia, essa simetria espiritual da bela escultura é ao mesmo tempo limitada, posto que ela conserva em si apenas a expressão de uma individualidade divina no repouso beato e silencioso de si mesma, ainda não afetada pelas contradições e limites da ação, das colisões e ressentimentos (idem, *ibidem*) constitutivos da subjetividade.

Arquitetura e escultura são, portanto, as artes que mais se destacam, segundo Hegel, a respeito da realização sensível-espiritual do mundo exterior e objetivo – isto é, da transfiguração do estado de mundo natural em estado artístico –, em torno do qual o ânimo humano ao mesmo tempo encontra terreno quer para a superação [*Aufhebung*] de sua determinação simples (como consciência sensível), quer para o reconhecimento imediato-objetivo do “eu” como espírito livre.

Em um segundo momento da divisão do sistema das artes particulares, são assinaladas as obras cuja tarefa é a configuração sensível-espiritual do “mundo interior”, isto é, do ânimo humano. Pintura, música, poesia são as artes reunidas para essa empresa, posto que elas melhor se adequam, segundo Hegel, à forma de arte romântica. O princípio da arte romântica, também nomeada de “beleza espiritual do interior” (Hegel, 2000, p. 253), é a subjetividade livre ou, se preferirmos, a subjetividade sensivelmente emancipada de sua relação de dependência para com a exterioridade. Nesse contexto, a finalidade central das obras de arte não se reduz à exposição sensível do sujeito divino na forma da substância natural (interna e externa), nem mesmo na forma da substancialidade ética (como individualidade espiritual objetivamente determinada), mas antes à expressão do absoluto como conteúdo subjetivado e particularizado no espaço sensível-representacional da consciência. De acordo com essa finalidade, inicialmente, a obra pictórica ganha destaque, na medida em que “ela emprega a forma exterior mesma inteiramente para a expressão do interior” (CE III, p.27). Por meio da cor (esta matéria em si mesma

de cor e suavidade do brilho, coincide com a finalidade da escultura e obtém particularmente por meio do granulado e da transparência silente da luz uma grande vantagem”⁴⁸ em relação, por exemplo, “à brancura morta do gesso, que é claro demais e facilmente esconde os matizes mais finos” (CE III, p. 172).

idealizada pelo humano)⁴⁹, a pintura é capaz de concentrar, para uma exposição adequada do ânimo interior, a tridimensionalidade espacial na superfície bidimensional da tela, trazendo à visão a interioridade particularizada em seus aspectos diversos. Isso quer dizer, por um lado, que a superfície pictórica é abstrata, em si mesma destituída de significado e; por outro lado, que ela não tem a ver com “o tornar visível em geral” (idem, *ibidem*), mas, sim, com aquilo que Hegel nomeia como “visibilidade subjetivada”, isto é, a “visibilidade que tanto se particulariza em si mesma quanto se torna interior” (idem, *ibidem*). Em outros termos, enquanto o “tornar visível em geral” está relacionado à mera “casualidade do aparecer” desprovido de finalidade clara e determinada, “a visibilidade subjetivada” implica a expressão e interiorização de um conteúdo [*Gehalt*] substancial, elaborado com base nos conteúdos [*Inhalt*] espirituais subjetivos e objetivos. Portanto, o material autêntico da pintura é a própria interioridade do ânimo, em sua mais ampla cadeia de conteúdos particularizados; “desde o mais alto conteúdo [*Gehalt*] do espírito até os mais singulares objetos da natureza, mantém sua posição” (CE I, p. 100), nesse caso.

A música, em segundo lugar, tem a sua expressão sensível estabelecida negativamente por intermédio da “vibração oscilante”: o som⁵⁰. “Na música, a nossa sensação [*Empfindung*] é imediatamente evocada através do som, o qual de nós se apodera e com ele nos impulsiona” (GW 28.1, p. 440). Por um lado, essa materialidade abstrata e evanescente – que aparece e desaparece a partir de si mesma, como “oscilação destituída de sustentação” – pressupõe a exclusão total da espacialidade, na medida em que tem a sua essência integralmente sustentada pela interioridade como tal, isto é, o som é “mero signo de sentimentos, representações e pensamentos” (CE III, p. 286). Por outro lado, a música tem por autêntico elemento “o sentimento destituído por si mesmo de forma, o qual não é capaz de se manifestar no exterior e na realidade dele” de outro modo senão pela externalização evanescente do som (idem, p. 28).

⁴⁹ O caráter de idealidade da cor não está relacionado apenas ao fato de ela se tratar de uma matéria fabricada, mas principalmente porque ela é um meio que oferece maior plasticidade ao caráter rígido do elemento físico da luz e da sombra. “Forma, distanciamento, delimitação, arredondamento, em suma, todas as relações espaciais e diferenças do aparecer no espaço são produzidas na pintura por meio da cor” (CE III, p. 206). Diferente do mármore (uma matéria produzida pela própria natureza, ainda sem enformação humana e em necessária oposição àquilo que é fabricado pelo humano), a cor, por estar associada ao registro físico da luz, transforma a natureza em subjetividade (CE III, p. 205).

⁵⁰ A música “apenas pode produzir sons na medida em que faz vibrar em si mesmo um corpo que se encontra em um espaço e o coloca em movimento oscilatório” (CE III, p. 68) sucessivo e temporalmente determinado. Esta colocação em si mesma pressupõe um movimento negativo e radicalmente subjetivo em relação à determinidade objetiva da natureza. Nesse sentido, a matéria do som se apresenta como a mais subjetiva idealidade daquilo que é produto da natureza e, por isso mesmo, se determina como um elemento em certo sentido limitado, na medida em que sua efemeridade o impede de expansão e permanência na exterioridade objetiva.

Em terceiro lugar, temos a arte discursiva [*Dichtkunst*], cuja tarefa central é organizar a vasta cadeia dos conteúdos espirituais que permanecem fragmentados e dispersos como imagens no interior das representações e sentimentos, para que se tornem, como mundo interior, obras de artes. A palavra, neste caso, é empregada apenas como “meio de comunicação”, como signo [*Zeichen*] destituído de significado em si mesmo, sendo o autêntico material da poesia “a própria representação poética e o processo de intuição [*Veranschaulichung*] espiritual” (CE I, p. 102), que deve valer tanto como matéria [*Materie*] quanto como conteúdo [*Inhalt*] da obra. De fato, a palavra em si, tal como o som, “contém o princípio do perceber-se a si do interior subjetivo” (CE IV, p. 12). Pela palavra, o espírito é capaz de desdobrar completamente “a totalidade de um acontecimento, de uma sequência, de uma alternância de movimentos do ânimo, de paixões, de representações e o discurso fechado de uma ação” (idem, p. 13). Todavia, a poeticidade expressa por palavras (seja como rima, versificação, eufonia etc.) tem o seu fundamento na fantasia, enquanto representação sensível interior que elabora artisticamente, a partir de si mesma, os seus conteúdos de verdade. Por outro lado, como nos lembra Hegel, na medida em que esse elemento da fantasia ou da representação poética “é comum a todas as formas [*Form*] de arte, a poesia também atravessa a todas e se desenvolve autonomamente nelas” (CE I, p. 102). Em suma, a poesia é a “arte universal” no interior da divisão do sistema das artes, que não está ligada diretamente a um ou outro contexto histórico (simbólico, clássico ou romântico), mas que é atuante em todos eles, desde os momentos iniciais da arte, como “representação poética originária” – passando pelo momento de configuração da objetividade clássica com a epopeia –, até os âmbitos mais desenvolvidos da arte, isto é, as representações poemáticas (lírica e drama) que se estabelecem a partir da modernidade (no sentido hegeliano do termo). Aliás, é justamente com base nesse argumento que Hegel estabelece (para além do sistema de divisão das formas de arte particulares) uma divisão específica para a arte da poesia: o sistema dos gêneros (épica, lírica e drama).

Como se pode notar, nos diferentes pressupostos e modos da divisão do sistema das artes – os estilos, os sentidos teóricos e formas particulares de arte –, a articulação do assim nomeado “universo artístico real” (nos seus diferentes aspectos de configuração, exposição e recepção) é sempre nutrida pela concepção de “arte ideal”, de modo que as formas [*Gestalt*] e os exemplos de obras de arte apresentados na estética estão sistematicamente associados ao que Hegel entende por “arte autêntica”, em contraposição àquelas obras cuja expressão recai, segundo ele, sempre nos “ideais rasos” da afetação *per se* (CE II, p. 282). É nesse sentido, por exemplo, que Hegel defende ser a arquitetura a figuração mais adequada ao contexto simbólico (da “pré-arte”), não apenas porque a arquitetura é caracterizada pela inadequação e

sobreposição da forma material figurada em detrimento ao seu significado espiritual, mas principalmente porque esse descompasso comunicado é a expressão máxima do caráter incipiente dos processos de formação [*Bildung*] espiritual e individuação das aspirações mais elevadas do espírito, no que concerne ao estado de mundo simbólico. Em outras palavras, a arquitetura é a “arte ideal” para a forma [*Form*], ou ideal [*Ideel*] de arte simbólica, pressuposto este que se aplica a todas as demais formas históricas (clássica e romântica) e particulares (escultura, pintura, música e poesia) da arte.

É justamente com base neste ‘padrão de medida’ (resultado de um exame estético-especulativo) que Hegel justifica o motivo pelo qual ele exclui de seu sistema as diversas outras formas e modos de manifestação artística. Assim ele esclarece:

além delas [das cinco artes do sistema] existem certamente ainda outras artes incompletas, a jardinagem, a dança etc., às quais podemos, contudo, apenas eventualmente fazer menção. Pois a consideração filosófica tem de se deter apenas nas diferenças conceituais e desenvolver e apreender [*begreifen*] as configurações verdadeiras adequadas a elas. A natureza e a efetividade em geral sem dúvida não permanecem nestas delimitações determinadas, mas delas se afastam em liberdade mais ampla [...]; mas como na natureza as espécies híbridas, os anfíbios, as transições, manifestam, em vez da excelência e liberdade da natureza, apenas a sua impotência de não poder apreender as diferenças essenciais [...], assim se dá também na arte com tais gêneros intermediários, embora os mesmos possam fornecer ainda algo amável, gracioso e meritório, quando não algo puro e simplesmente consumado (CE III, p. 29).

De acordo com essa concepção de “arte ideal”, os meios materiais, assim como as formas artísticas, limitam-se ao estatuto de “aparência sensível”, na medida em que o aspecto sensível das obras de arte presume, em todo caso, a forma da particularidade subjetivo-espiritual. Como nos lembra Marco Aurélio Werle (2005, p. 42), na estética de Hegel, “o sensível na arte assume a feição do particular, de modo algum passível de ser reduzido ao mero sensível, ao qual, afinal, está estritamente vinculada a materialidade”. Vale reforçar, entretanto, que essa vinculação da materialidade ao sensível na arte comporta em si mesma uma “dupla significação”: de materialidade sensível externa (*Material*) e, ao mesmo tempo, de materialidade sensível interna (*Materielle*). Como já foi dito, embora a escultura, por exemplo, tome a natureza inorgânica (o mármore e o bronze) como meio de configuração e expressão, o autêntico material [*Materielle*] da obra permanece sendo a forma [*Form*] ideal da figura [*Gestalt*] humana, o corpo humano, cuja figuração e conteúdo comunicados corresponde à individualidade espiritual predominante no ideal clássico. E isso se aplica às demais formas particulares de arte.

Isso não quer dizer, porém, que as características peculiares dos materiais de configuração e expressão das obras (enquanto recursos necessários ao estabelecimento de diferenças entre as artes) sejam recusadas por Hegel, mas, sim, que essas peculiaridades materiais não são capazes de fornecer pressupostos elementares para a “diferenciação essencial” entre “arte autêntica” e “arte inautêntica”, ou mesmo, para a divisão de um “sistema das artes”. Nas palavras do próprio Hegel:

é certo que tal particularidade abstrata da obra de arte, como o material [*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 a sua origem num princípio superior e deve, por isso, submeter-se a ele. Vimos que este princípio superior são as formas de arte simbólica, clássica e romântica, que constituem os momentos universais da própria ideia da beleza (CE I, p. 102).

Com efeito, quando Hegel afirma que “o poético e ideal em sentido formal é o fazer [*Machen*]”, e que este ato artístico consiste na “eliminação da materialidade sensível e das condições exteriores” (CE I, p. 175), ele está propondo, sobretudo, que a decisão de se algo é ou não efetivamente uma obra de “arte ideal”, um “produto poético” (no sentido amplo do termo), não deve ter o seu ponto de partida na percepção dos vários aspectos peculiares-abstratos que constituem os produtos singulares e, a partir desta intimidade, pretender “afirmar algo de universal que deve conter uma validade para os mais diversos gêneros e espécies artísticas” (CE IV, p. 22), mas antes o contrário disso. Ou seja, para o nosso autor, “a decisão de se algo é ou não efetivamente um produto poético deve ser tomada primeiramente do conceito mesmo” (idem, *ibidem*), haja vista que a “obra de arte não é meramente algo sensível e, sim, o espírito como aparece no sensível (CE III, p. 24). Tal exigência nos remete, pois, a um exame mais amplo e aprofundado do “conceito mesmo”, ou se preferirmos, da idealidade como poeticidade das artes.

1.3 O “belo artístico” e “o poético” como aparência sensível da ideia

A determinação do belo e da arte como “aparência sensível da ideia” precisa ser examinada de modo mais amplo, não apenas em relação ao quadro da filosofia do espírito, na qual são gestadas as principais categorias da estética, mas principalmente a partir dos textos da assim nomeada “primeira estética” de Hegel. Há pelo menos dois motivos que justificam tal procedimento. Por um lado, na introdução dos *Cursos de estética*, encontramos uma importante indicação de Hegel: “para nós o conceito do belo e da arte são um pressuposto dado pelo sistema

de filosofia” (CE I, p. 47). Por outro lado, como ressalta Walter Jaeschke (2020, p. 320), desde a primeira estética, “Hegel não desenvolve o conceito de arte a partir do conceito de beleza, mas antes a partir do conceito de autoconhecimento do espírito”⁵¹.

Klaus Düsing (1981, p. 319-340) foi um dos primeiros intérpretes a examinar e relacionar este conjunto de textos da “primeira estética” à “estética berlinense” (ou da “estética da substância” à “estética da subjetividade”), e seus resultados apresentam, grosso modo, o caráter classicista da filosofia da arte de Hegel. Segundo Düsing, “na teoria de Hegel, idealidade e historicidade da arte estão consistentemente ligadas ao seu passado na época moderna” (idem, p. 339). Isso porque, na medida em que “a arte clássica antiga como religião da arte representa a norma e a conclusão para o destino real da arte, a arte romântica só pode ser entendida como transgressão desse ideal, que reconhecidamente ainda permanece presente” (idem, *ibidem*), ou seja, na visão de Düsing, “o fim da arte romântica é para Hegel necessariamente o fim da verdadeira arte em geral” (idem, p. 339-340).

Na esteira da abordagem de Düsing, Walter Jaeschke (2020, p. 331) examinou o mesmo conjunto de textos da “primeira estética” de Hegel, mas a sua abordagem apontou resultados diametralmente opostos. Entre outros pontos, Jaeschke defende que o belo artístico em Hegel deve ser interpretado a partir do ponto de vista da filosofia do espírito e que, nesse sentido, a noção de “beleza” defendida por Hegel não se restringe à arte clássica (idem, p. 331). Por outro lado, Jaeschke reconhece que, em Hegel, “as respectivas explicações do conceito de belo estão sempre muito aquém do grau de elaboração conceitual que se pode e se deve exigir para o tratamento de um conceito central” (2016, p. 390).

Embora estejamos, em parte, de acordo com as conclusões de Jaeschke e contra as conclusões de Düsing (já que sua interpretação pressupõe uma compreensão axiomática, estática, e não-especulativa do conceito hegeliano de “belo artístico”), o nosso foco nesta parte

⁵¹ Isso também se explica pelo fato de Hegel não possuir uma compreensão meramente “calística” do “belo artístico”. Embora reconheça que o conceito de “filosofia do espírito” e o conceito “calístico da arte” não sejam, de modo algum, incompatíveis para Hegel, ao questionar “por que razão Hegel se desviou desta forma surpreendente do uso da palavra que, de resto, era habitual e também sugerida pelo classicismo do seu tempo”, Walter Jaeschke (2020, p. 328-329) nos lembra que “a identificação de Hegel do *belo* com o caráter artístico da arte resulta da noção de *bela arte*, através da qual, desde meados do século XVIII, *a arte*, no sentido em que a concebemos hoje em dia, se distingue das *artes anteriores* (no sentido de *τέχναι*). *Arte*, neste sentido *não técnico*, é também *arte bela* - e é assim que ela se difere das *artes técnicas*” (idem, p. 328). Por outro lado, acrescenta Jaeschke, “a identificação que Hegel estabelece entre arte como *técnica* e *belas-artes* é, por assim dizer, apenas uma consequência desta compreensão da arte como *belas-artes*, que era uma noção ainda nova em sua época” (idem, p. 329). O que Jaeschke não considera, porém, é o fato de que a noção hegeliana de “belo artístico ou ideal” é inteiramente compatível com a noção mais abrangente de “poesia”, seja no sentido de “poiesis” como “satisfação do fazer artístico espiritual” – que também se aproxima da noção de *τέχνη* –, seja no sentido de “poiema” como produto figurativo, musical ou discursivo deste “fazer” específico da “fantasia artística espiritual”. Sobre a tese do intérprete alemão conferir: JAESCHKE, Walter. *Hegels Philosophie*. Hamburgo: Felix Meiner, 2020, pp. 319-334.

do trabalho será outro. Por um lado, o exame do conjunto de textos da “primeira estética” terá como propósito evidenciar a relação entre os termos “belo” e “poético”. Por outro lado, ao compararmos a noção de “beleza” da “primeira estética” (na qual o belo é concebido como ilusão e encobrimento da verdade) à noção de “beleza” da “estética de Berlim” (na qual o belo pressupõe a manifestação concreta do espírito), encontraremos novos elementos tanto para sustentar que o “belo artístico” não está relacionado de modo exclusivo a uma época ou figuração artística específica (por exemplo, à famigerada estátua do deus grego), quanto para sustentar que o belo (poético ou ideal) deve ser compreendido como marca da “boa obra de arte”, isto é, como sendo o traço poético fundamental da “arte autêntica”. Ao mesmo tempo, este exame dos textos estéticos de Hegel nos permitirá justificar parte dos motivos pelos quais, neste trabalho, voltaremos a nossa atenção para os aspectos da “representacional-sensível” e da “fantasia espiritual artística” como elementos centrais para a compreensão do conceito hegeliano de arte romântica-moderna.

1.3.1 A primeira estética de Hegel

Até os anos de 1805/06, Hegel ainda não havia mencionado o termo “beleza” em nenhum de seus escritos sobre o conceito de arte, muito embora ele já tivesse uma organização relativamente clara sobre o lugar que a arte ocuparia em seu projeto de sistema de filosofia. Nos primeiros *Esboços de sistema de Jena* (1801/02), em um fragmento sobre o final do sistema (*Fragment zum Ende des Systems*), Hegel já atribuía à arte um lugar de destaque: a esfera do espírito absoluto. Todavia, aqui ainda não encontramos uma filosofia da arte, pois a preocupação central de Hegel nesse momento é, acima de tudo, organizar o seu pretendido sistema de filosofia, no interior do qual a arte aparece em destaque ao lado da religião. Nesse fragmento, a arte é descrita simplesmente como “intuição de Deus”, que ainda não se diferencia da atividade contemplativa da religião⁵². Jaeschke (2016, p. 386) defende que essa ausência de ênfase dada à filosofia da arte está ligada ao fato de Hegel ter assistido, na mesma época, aos cursos de filosofia da arte de Schelling e que, por isso, ele teria se preocupado mais com outros assuntos ligados ao sistema de filosofia.

⁵² HEGEL, Georg W. F. Schriften und Entwürfe (1799-1808). *Gesammelte Werke*. Band 5. Herausgegeben von Manfred Baum und Kurt Rainer Meist. Düsseldorf: Felix Meiner, 1998, p. 330-331 (a partir deste ponto, usaremos a abreviatura “GW”, seguida do volume “5” e da página de referência da obra). Para uma compreensão aprofundada das “primeiras formulações do sistema de Jena” conferir: BECKENKAMP, Joãozinho. *O Jovem Hegel: formação de um sistema pós-kantiano*. São Paulo: Edições Loyola, 2009, pp. 191-268.

Em 1803, Hegel avança um pouco mais no desenvolvimento de sua filosofia da arte. Em um fragmento sobre a filosofia do espírito, ele confirma: “a arte é, de fato, espírito absoluto” (GW 5, p. 373). Aqui notamos um detalhe importante: a intuição de Deus é agora definida como intuição poética [*poëtische Anschauung*]. A intuição poética tem aqui a conotação geral de “atividade artística”; ainda não há um sistema de divisão das artes (arquitetura, escultura, pintura, música e poesia). De fato, a arte ainda não se desvencilhou da religião, o absoluto ainda escapa à apreensão poética e religiosa; o absoluto só encontra sua expressão adequada na filosofia (idem *apud* JAESCHKE, 2016, p. 384). Mesmo assim, vale notar que o absoluto é aqui assimilado como configuração poética da individualidade, e essa argumentação será preservada na “estética de Berlim”, especificamente, no tópico “a forma de arte simbólica”. Cito Hegel:

a natureza como unidade ela mesma, como um todo verdadeiro, permanece um desconhecido, um além, que é indiferente ao chamá-lo de Deus ou natureza; é aquilo ao qual o espírito reconhece como oposto a si mesmo [...] A natureza é um todo para os vivos ou, se preferirmos [...] para a intuição poética [*poëtische Anschauung*] a natureza é um todo absoluto, mas, em sua configuração, esta unidade [a natureza] é uma individualidade (GW 5, p. 372).

Nos *Esboços de sistema de Jena* de 1805/6, na “seção C: arte, religião e ciência” do manuscrito sobre *Filosofia natural e filosofia do espírito*, encontramos um salto importante no desenvolvimento da filosofia da arte em muitos aspectos. Um esboço de divisão mais ou menos claro do sistema das artes já pode ser aqui identificado. Artes plásticas, arte sonora e arte discursiva começam aqui a ser articuladas de modo sistemático. “A poesia natural [*Naturpoesie*] é a pior delas – a paisagem etc., porque a sua vivificação [*Belebung*], a forma sob a qual ela se apresenta é contraditória” (GW 8, p. 278). A contradição aqui tem a ver com a inadequação entre a forma da natureza (interna e externa) e o modo de configuração e expressão da obra. Curioso notar que, ao tratar dessa contradição, Hegel ao mesmo tempo associa a poesia natural ao “formalismo moderno da arte” e à “beleza puramente intelectual”, também nomeada de “poesia pura” ou de “poesia de todas as coisas [*Dinge*]”. O “parâmetro” aqui sustentado é o seguinte: “a arte absoluta é aquela cujo conteúdo [*Inhalt*] é igual à forma [*Die Form*]” (idem, *ibidem*), e a poesia natural, assim como a poesia pura, não se enquadra a esse parâmetro. Diz Hegel: “a arte está nessa contradição consigo mesma – quando ela é autônoma [*selbstständig*], precisa ser estendida à alegoria, e então desaparece como individualidade, e o significado rebaixado para a individualidade não é expressado [*ausgedrückt*]” (idem, *ibidem*).

Como veremos de modo particularizado nos dois últimos capítulos deste trabalho, esse caráter contraditório, alegórico e deficiente da “poesia natural” (e, por repetição, da “beleza puramente intelectual”) se manifesta como uma espécie de prelúdio às reiteradas críticas de Hegel, no âmbito da estética berlinense, ao caráter sentimentalista, meramente psicológico e, por vezes inefável, das produções artísticas simbolistas de sua própria época (como é o caso dos poemas irônicos de Friedrich Schlegel, ou mesmo, das pinturas da *Escola de Düsseldorf*), nas quais justamente podemos identificar um certo retorno à “unidade indiferenciável” (na identidade do conteúdo [*Gehalt*] e da forma [*Form*]), que caracteriza a forma de arte simbólica, inaugurada pela “poesia natural”. Para o “Hegel tardio”, esse retorno confuso se revela sobretudo pelo tipo de “subjetividade do eu” abstrata subjacente às produções de “ideais rasos”, nas quais a ausência de clareza, ou mesmo, a combinação barroca de conteúdos [*Inhalt*], implica uma imaginação [*Einbildungskraft*] que se pretende operar no lugar do conceito [*Begriff*], ou seja, uma individualidade unilateral e isolada da efetividade espiritual que, ao ser concebida alegórica ou simbolicamente, desaparece como individualidade espiritual absoluta, na mesma medida em que o seu significado universal, uma vez rebaixado a esta imaginação do “eu total, constantemente abstrato e formal” (CE I, p. 81), não ultrapassa a expressão artística da “prosa mais trivial” (idem, p. 296). Contudo, no contexto desses *Esboços*, a elaboração de um sistema das artes ainda não envolve determinações claras sobre a relação sistemática entre as artes particulares [*einzelnen*], as formas históricas da arte e o “conceito de arte enquanto tal”, muito embora a significação da “escultura” como a “expressão em repouso do divino” já indique uma posição afirmativa e destacada da forma [*Form*] de arte clássica em relação às formas simbólica e romântica. Nesse sentido, Hegel diz, por exemplo, que a escultura clássica tem como seu “oposto” a pintura e a música. Pois, na música, “a configuração [*Gestaltung*] apenas traz à existência o som que desaparece e o movimento da melodia sob a harmonia” (GW 8, p. 278). E entre a escultura e a música, está a pintura: “o plástico que assume a cor em si mesmo, o eu sob a forma do sentimento” (idem, p. 279).

Além do esboço do sistema das artes, encontramos ainda, nesse texto de 1805/06, uma articulação interessante a respeito do desenvolvimento do conceito universal de arte, e de sua posição em relação ao sistema de filosofia. Aqui, a arte tem o seu começo na necessidade do espírito de transpor os limites de sua determinação objetiva: a eticidade. De acordo com o jovem Hegel, uma vez tendo estabelecido para si a objetividade segundo as formas jurídico-institucionais de regulação da vida social (a Constituição), o espírito agora reivindica uma segunda forma de constituição: a de si mesmo como absolutamente livre. Este saber de si

mesmo como espírito livre tem inicialmente a forma [*Form*] imediata da arte, cujo conteúdo é preenchido pelo próprio exercício de “criação artística”. Assim, ele sustenta:

o espírito absolutamente livre, que tornou as suas determinações nulas, agora traz à luz outro mundo, o qual tem a forma dele mesmo; onde o seu trabalho é completado em si mesmo, e ele agora alcança a intuição [*Anschauung*] como sua [...] o reconhecimento é o elemento espiritual; mas ainda indeterminado em si mesmo, e portanto preenchido com algum conteúdo – a constituição é a sua produção de conteúdo a partir de si mesmo, ele constitui a si mesmo, mas sob a forma do objeto, ele faz de si mesmo um conteúdo e, regido por si, ele é espírito consciente de si mesmo, que sabe que esse é o seu conteúdo, e que tem poder sobre ele; conteúdo espiritual. Assim, ele tem agora de criar este conteúdo como autoconhecimento [*selbstwissenden*] (GW 8, p. 278).

Esse processo de produção de conteúdo artístico, por meio do qual o espírito ao mesmo tempo constitui a si mesmo como livre, é a tarefa central da arte. O cumprimento de sua finalidade é igualmente a garantia de concreção do seu conceito. Na forma do conceito, a arte tem por horizonte “o propriamente animado, a sua própria concreção”. Enquanto saber imediato-infinito, diz Hegel, ela pode “satisfazer todas as necessidades da natureza e as necessidades expressas” (idem, p. 278). Por um lado, “ela é apenas forma [*Form*], cujo conteúdo [*Inhalt*] lhe é indiferente”; por outro lado, nesta indiferença, ela pode “tornar todo conteúdo intuído como infinito” e, assim, “deixar eclodir a vida interior do espírito” (idem, *ibidem*). Dito de outro modo, por meio da atividade artística, o espírito estabelece a cisão ou a “separação do conhecimento de si mesmo e a sua verdade”, e é deste modo que ele “se faz objeto para si mesmo” (idem, *ibidem*). Com efeito, à arte cabe a elaboração sensível da exterioridade, objetividade e subjetividade espiritual, e é nesse sentido que “ela [a arte] oscila entre a figura [*Gestalt*] e o eu puro dela mesma (a forma [*Form*] enquanto verdade absoluta) – entre as artes plásticas, música e poesia” (idem, *ibidem*).

Se compararmos a elaboração do conceito de arte desta parte com a elaboração apresentada por Hegel na primeira parte da “estética de Berlim”, veremos poucas mudanças estruturais na composição do conceito enquanto tal. Todavia, logo após ter aqui delineado (mesmo que de modo sintético) os aspectos centrais do conceito de arte (conceito, finalidade e significado / forma, configuração e expressão), Hegel começa a descrever agora o caráter limitado da arte. Assim ele assevera:

a arte cria o mundo como espiritual e para a intuição. Ela é o baco indiano que não é o conhecimento claro, mas o espírito entusiasta que se envolve em sensação e imagem, sob o qual o terrível [*das Furchtbare*] está oculto. O seu elemento é a intuição, mas ela é a imediatidade [*Unmittelbarkeit*] que não é

mediada e o seu elemento é, portanto, inadequado ao espírito. Assim, a arte só pode dar um espírito limitado às suas formas; a beleza é forma [*die Schönheit ist Form*], é a ilusão de uma vitalidade absoluta (GW 8, p. 279).

Nessa passagem, encontramos pelo menos dois aspectos que merecem atenção especial. Por um lado, Hegel associa a beleza à forma da arte (*die Schönheit ist Form*), isto é, arte é sinônimo de beleza; aliás, é a primeira vez que Hegel associa o termo *Schönheit* ao conceito de arte. Por outro lado, vemos aqui que a beleza é apenas ilusória, ela não expressa de modo adequado a “vitalidade absoluta” como exige o seu conceito. Muito pelo contrário, ela é a “cortina de fumaça” do espírito em seu estágio de determinação absoluta. Nas palavras de Hegel, “a beleza é antes o véu [*Schleyer*] que encobre a verdade do que a expressão dela mesma” (idem, *ibidem*). Aqui cabe a seguinte questão: por que o “belo artístico” (ou a “aparência sensível”) é definido como expressão ilusória do absoluto? Teria Hegel aqui uma compreensão platonista e negativa da arte? Hegel faz várias afirmações para justificar a sua posição, entre as quais destacamos duas. A primeira tem a ver com a relação entre forma, conteúdo e expressão da arte. Como já foi dito, para Hegel, a qualidade da arte em geral está pautada fundamentalmente no conteúdo espiritual que ela é capaz de imprimir em sua expressão, e não apenas em sua dimensão formal, estética. Nesse sentido, Hegel crítica, mais uma vez, os artistas e espectadores (os “juizes da arte”) de sua época para justificar a sua posição negativa do “belo artístico” como expressão concreta do absoluto. Ele diz: “o artista demanda frequentemente que a relação com a arte seja apenas relação com a forma, abstraída do conteúdo; mas esse conteúdo não pode ser subtraído dos homens – eles exigem a essência [*Wesen*] – não somente a forma” (idem, p. 279-280).

A segunda questão nos remete novamente à divisão do “sistema das artes” acima referida, pois, ao criticar os “juizes da arte”, Hegel igualmente os associa à crítica que ele havia feito anteriormente a respeito da poesia. Diz o filósofo: “o espectador [*Betrachter*] é este conhecedor [*Kenner*] da poesia pura [*reinen Poesie*]” (idem, *ibidem*). Como já foi dito, Hegel compara a nomeada “poesia natural” ao que ele considera ser a concreção “do formalismo moderno da arte”, a “beleza puramente intelectual” (também nomeada de “poesia pura” ou “poesia de todas as coisas [*Dinge*]”), cujo caráter expressivo se reduz ao alegórico e simbólico. Como nos lembra Jaeschke (2020, p. 322), na medida em que a arte não encontra em suas obras a concreção imediata do seu conceito, mas apenas uma alusão à verdade, ela então passa a buscar e encontrar a sua verdade na religião, ou seja, não em uma forma [*Form*] e figuração “melhorada” da arte, “mas em sua forma [*Form*] sucessora entre as formas do espírito absoluto (idem, *ibidem*). Ora, essa “versão melhorada” do belo artístico – que é aqui negativada por

Hegel, em função do caráter tão somente alegórico e simbólico da “aparência sensível” – é justamente aquela que, no âmbito da estética de Berlim, será considerada como sendo a “arte autêntica” ou “arte ideal”, em contraposição às demais artes que não correspondem às exigências do conceito de arte (seja em sua concepção simbólica, clássica ou romântica-moderna).

À vista disso, convém ressaltar ainda outra consequência importante introduzida por esses fragmentos de textos da “primeira estética”, que teve o seu desenvolvimento efetuado somente na “estética de Berlim”. Trata-se da relação entre a noção de “beleza” e de “poeticidade”, no sentido amplo do termo, isto é, de expressividade concreta da relação do espírito consigo mesmo. Como pudemos perceber até esse ponto, de fato, Hegel não desenvolve o conceito de arte a partir da beleza, mas antes a partir do conceito de espírito. Todavia, mesmo assimilando de modo negativo a noção de belo ou de “aparência sensível”, ele já estabelece, nessa primeira estética, que o “belo artístico” deve ser concretizado pelas obras de artes em geral, tal como exige o seu conceito, ou seja, a noção de beleza equivale à noção de “arte autêntica”, a “boa arte”. E Hegel cita exemplos dessa “boa arte” nesse fragmento de 1805/06, mesmo que ele não entre em detalhes. Por exemplo, ao se referir à música como “beleza puramente intelectual”, ele afirma que o contraexemplo “desta música das coisas” [*diese Musik der Dinge*] é “a plástica homérica” [*das homerisch plastische*], “a escultura do deus em repouso” (GW 8, p. 279); certamente Hegel está aqui se referindo às esculturas de Fídias, as quais alcançam, na estética de Berlim, o mesmo *status* de beleza atribuído à “epopeia de Homero”.

Quanto a esse ponto, é curioso notar ainda que Hegel já confere, nesses fragmentos da “primeira estética”, mesmo que de modo latente, dois sentidos para o termo “poético”: um para se referir ao conceito de arte em geral, e outro para se referir à arte da poesia. Como já foi dito, nos fragmentos de 1803, o conceito de arte, ou a “atividade artística” em geral, é enunciado como “intuição poética” [*poëtische Anschauung*] do absoluto (GW 5, p. 373). Por outro lado, nos escritos de 1805/06, vemos que a arte da poesia, embora ocupe um lugar de destaque no projeto de divisão do “sistema das artes” (como “poesia natural” e “poesia pura”), ela ainda é assinalada apenas como beleza alegórica e simbólica, isto é, como “véu [*Schleyer*] que encobre a verdade”. Nesse sentido, nos cabe perguntar: sendo a arte da poesia uma forma concreta capaz de acolher em si a forma [*Form*] e o conteúdo [*Inhalt*] de seu conceito, o que então a impede de ser uma obra de arte bela? Se considerarmos ainda a compreensão do conceito de arte como “intuição poética do absoluto”, então podemos acrescentar: o que significa “autenticidade poética” na arte da poesia? E as demais formas e expressões artísticas, o que as tornam belas

ou poéticas? Essas nos parecem ser questões-chave nas considerações mobilizadas por Hegel em seus primeiros escritos sobre arte. Pois, segundo a forma do conceito universal de arte, todas as formas de expressão artísticas (poesia, escultura, música e pintura) são potencialmente capazes de se configurarem como belas ou poéticas, isto é, como obras autênticas, o que não quer dizer que isso se concretize em certos casos, principalmente, quando se perde de vista a dimensão historicamente orientada do conteúdo espiritual a ser tratado e exposto como obra de arte autêntica – por exemplo, quando se quer conferir caráter simbólico ou alegórico a uma determinada produção artística moderna. Como veremos de modo mais detalhado no próximo capítulo deste trabalho, na visão de Hegel, o “símbolo autêntico” se restringe ao contexto da forma [*Form*] de arte simbólica, justamente pela inadequação entre forma e conteúdo, que nela predomina como verdade espiritual para a individualidade. Nesse sentido, a obra de arte enquanto artefato só pode ser “bela” ou “poética” quando ela é capaz de acolher em si mesma a idealidade do conceito, ou seja, quando ela efetivamente se expressa como *medium* sensível da relação do espírito consigo mesmo.

Essa formulação teórica do belo ou poético apresentada por Hegel, nos seus primeiros esboços sobre filosofia da arte, parece se alinhar, em certa medida, àquela formulação do tópico “o belo artístico ou ideal” da estética de Berlim, na qual Hegel, ao questionar sobre o que deveria ser poesia e prosa na arte, afirma ao mesmo tempo que “o autenticamente poético na arte é o que justamente denominamos de ideal” (CE I, p. 173-74). De igual modo, a crítica que ele faz, nos escritos de 1805/06, ao caráter simbólico e alegórico das formas artísticas, parece se alinhar em certo grau às suas considerações, na estética de Berlim, sobre as dificuldades enfrentadas na época moderna quanto à decisão do que seria ou não, efetivamente, uma obra de “arte ideal”. Lembremo-nos, por exemplo, daquela passagem na qual Hegel sustenta que “a decisão de se algo é ou não efetivamente um produto poético” não deve ter o seu ponto de partida na percepção dos vários aspectos que constituem os produtos singulares, mas antes “deve ser tomada primeiramente do conceito mesmo” (CE IV, p. 22).

Todavia, é preciso enfatizar pelo menos duas diferenças significativas entre a “primeira estética” e a “estética de Berlim”. Por um lado, cumpre ressaltar que o conceito de idealidade artística compreende, a um só tempo, a historicidade do espírito na arte e a historicidade das obras de arte e, nesse sentido, até os anos de 1820, Hegel ainda não havia desenvolvido o sistema das formas históricas de arte (simbólica, clássica, romântica) e artes particulares (arquitetura, escultura, pintura etc.). Embora ele já tivesse uma ideia do que deveria ser, de fato, considerado filosoficamente como “obra de arte autêntica”, sobretudo, para a época moderna,

até os anos 20, essa ideia só se materializa na forma da arte clássica, a “religião da bela arte”, tal como ela é figurada na *Fenomenologia do espírito* de 1807.

Por outro lado, cumpre ressaltar que, até os anos de 1820, Hegel não tinha tratado do conceito de “representação sensível”, ou “intuição rememorada”, como elemento mediador da forma de arte romântica-moderna. Até a “primeira estética”, ele ainda considera a “representação” [*Vorstellung*] um elemento exclusivo da atividade religiosa. Nesse sentido, ele deixa subtendido, por exemplo, que a “representação abstrata” (ou mesmo, a “representação do entendimento intuitivo”)⁵³ está para a forma do conceito de arte simbólica, na mesma medida em que a “intuição sensível” está para a forma do conceito de arte clássica. Todavia, o jovem filósofo ainda não considera ser a representação um elo sensível-artístico entre a determinação imediata da inteligência espiritual e a inteligência em sua liberdade na forma do pensar (a filosofia), ou, nas palavras do filósofo maduro, como “o meio termo entre o achar-se determinado imediato da inteligência e a inteligência em sua liberdade, o pensar” (ECF III, p. 234).

Essa compreensão nos parece instrutiva não apenas à identificação dos motivos pelos quais, na “primeira estética”, a “beleza” ainda é considerada o “véu de encobrimento da verdade” – ou tão somente “religião da bela arte” –, mas principalmente porque ela nos ajuda esclarecer os motivos pelos quais, no contexto de Jena, Hegel só consegue determinar a concreção do conceito de arte como figuração religiosa da verdade. Por não ter desenvolvido até aqui a “versão melhorada” do belo artístico, a forma de arte romântica-moderna, Hegel ainda não admite a arte como sendo uma figura autônoma do seu sistema de filosofia, isto é, como “figura da beleza”.

Uma década após ter sido publicada a primeira edição da *Fenomenologia do espírito*, em 1817, Hegel publica, na cidade de Heidelberg, a primeira versão da *Enciclopédia das ciências filosóficas*. Nessa obra encontramos dados interessantes sobre o conceito de arte. Embora Hegel ainda não tenha concebido “a arte” como figura autônoma do seu sistema de filosofia e, sim, como “forma de contemplação” do espírito absoluto, isto é, como “religião da

⁵³ Hegel contrapõe o “entendimento separador” ao “entendimento intuitivo”. Aqui nos referimos especificamente ao entendimento intuitivo. Sobre esta distinção, o § 55 da *Enciclopédia* é bastante esclarecedor. Diz Hegel: “A *Crítica da faculdade de julgar* tem de notável que Kant exprimiu nela a representação, e mesmo o pensamento, da *ideia*. A representação de um *entendimento intuitivo*, de uma finalidade *interna* etc. e o *universal* pensado ao mesmo tempo como *concreto* em si mesmo. Por isso, a filosofia kantiana só se mostra *especulativa* nessas representações. Muitos – nomeadamente Schiller – descobriram na *ideia* do *belo artístico*, da unidade *concreta* do pensamento e da representação sensível, a saída [para escapar] das *abstrações* do entendimento separador. Outros a descobriram na intuição e na consciência da *vida* [*lebendigkeit*, vitalidade] geralmente falando, quer natural quer intelectual”. Sobre isso Conferir: Hegel, G. W. F. *Enciclopédia das ciências filosóficas* (1830) I: a ciência da lógica. Trad. de Paulo Meneses e Pe. José Machado. São Paulo: Loyola, 1995, p. 131 (a partir deste ponto, usaremos a abreviatura “ECF”, seguida do volume “I” e da página de referência da obra).

arte”; mesmo assim ele já se refere a ela como “figura da beleza” [*die Gestalt der Schönheit*]. A “beleza em geral” é aqui definida como “penetração da intuição ou da imagem pelo pensamento”; e “o material [*der Stoff*] usado para a imaginação [*Einbildung*] se estende aos mais variados tipos”⁵⁴. O exercício artístico tem por finalidade central a transfiguração da imediatez natural (interna e externa) em expressão sensível do absoluto. Diz Hegel:

a verdade desta figura imediata [...] é a forma concreta nascida do espírito, na qual a imediatidade natural é apenas um signo [*Zeichen*] do pensamento, libertado de sua contingência [*Zufälligkeit*] e transfigurado à sua expressão, isto é, a figura da beleza (GW 13, p. 241).

Vale notar, todavia, que a “beleza em geral” é ainda associada apenas à forma da intuição sensível, cujo significado espiritual é determinado como substancialidade – e não como subjetividade livre, cujo elemento é a representação sensível. Nas palavras de Hegel, “o significado do ideal é a substancialidade como a essência idêntica e concreta da natureza e do espírito, e essa essência concreta é Deus” (idem, p. 241). Ou seja, o belo artístico é ainda abordado aqui como “religião da bela arte”, no mesmo sentido em que esse conceito é desenvolvido na seção “Religião da arte”, da *Fenomenologia do espírito*, de 1807.

Um ano após a publicação da primeira *Enciclopédia*, Hegel ofertou, em Heidelberg, o seu primeiro curso de estética, sediado na *Universidade de Heidelberg*, no verão de 1818. Desses cursos, restaram apenas pedaços curtos de textos, incluindo: uma parte que trata do conceito de “objetividade da arte” e uma segunda parte que trata do conceito de “fantasia simbólica” (GW 18, p. 117-119). Tomando por base esses fragmentos, não podemos afirmar ao certo que, no ano de 1818, Hegel teria apresentado a seus alunos uma nova versão do conceito de “beleza”, agora tratada como figura autônoma do seu sistema de filosofia, diferentemente do que havia sido apresentado na *Enciclopédia* de 1817 (a resposta adequada para essa questão poderá certamente ser identificada, em breve, com a esperada publicação do recém-descoberto *Caderno de anotações* de Friedrich Wilhelm Carové (1789-1852) [*Carovés Hegel-Mitschriften*], referente à preleção sobre estética de 1818)⁵⁵. Mesmo assim, com base nos cadernos de anotações de Ascheberg (referente ao curso de estética de 1820/21, ministrado por Hegel em Berlim), e nos textos da “primeira estética”, percebemos que Hegel só alcança uma compreensão abrangente do termo “beleza” a partir do momento que ele passa a considerar a

⁵⁴ HEGEL, Georg W. F. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1817). *Gesammelte Werke*. Band 13. Herausgegeben von Wolfgang Bonsiepen und Klaus Grotzsch. Düsseldorf: Felix Meiner, 2000, p. 241 (a partir deste ponto, usaremos a abreviatura “GW”, seguida do volume “13” e da página de referência).

⁵⁵ Sobre esse assunto, ver a nota 31 no tópico “Excurso” deste trabalho.

representação sensível [*sinnliche Vorstellung*] como elemento de mediação do “duplo aspecto” (conteúdo, finalidade e significado/ expressão, fenômeno e realidade) do belo artístico, isto é, quando o conceito de arte romântica-moderna encontra a sua determinação na filosofia da arte. Dito de outro modo, a compreensão positivada da “beleza” como “aparência [*Scheinen*] sensível da ideia”, ou, nas versões enciclopédicas de 1827 e 1830, como “signo da ideia”, só se consolida a partir da elaboração filosófica da história da arte romântica-moderna e suas obras.

1.3.2 A Estética de Berlim

A determinação enciclopédica e, portanto, sistemática do belo artístico como signo da ideia [*Zeichen der Idee*] é apresentada pela primeira vez no § 556 da *Enciclopédia das ciências filosóficas* de 1827, na seção “A arte”, e reafirmada no mesmo tópico na *Enciclopédia* de 1830. Aqui Hegel define o belo artístico em geral como resultado do desenvolvimento da filosofia do espírito. Após se determinar de modo teórico (espírito subjetivo) e prático (espírito objetivo), o espírito agora é ressignificado e desenvolvido em um plano superior, a saber, a esfera do absoluto, a qual visa a compreender e transcender as determinações teóricas e práticas do espírito humano.

A “figura da beleza” é apontada como a primeira e a mais imediata figura no curso desse saber absoluto do espírito. Essa imediatez é o “momento da finitude da arte”, é a expressividade artística que se refere não apenas ao objeto artístico, mas igualmente ao “sujeito que produz” e ao “sujeito que contempla” obras de arte. Assim, a imediatez é tanto algo externo quanto interno à subjetividade espiritual: é a imediatez finita da obra e, ao mesmo tempo, “a intuição e representação concretas do espírito *em si* absoluto” (ECF III, p. 341). Nesse âmbito, o “espírito *em si* absoluto” não se refere, pura e simplesmente, ao “espírito em si teórico”, pois ele não é um “signo da ideia” que se relaciona apenas com a “imediatez natural” do si mesmo e do exterior comum. Ele é o “signo da ideia” enquanto “figura da beleza”, isto é, enquanto obra de arte da transfiguração, “pelo espírito ficcional”, da imediatez natural em imediatez artística.

Essa determinação enciclopédica do conceito de arte como “signo da ideia” é integralmente compatível com a noção de belo artístico desenvolvida e apresentada nos cursos de estética de Berlim. Aliás, considerando as datas de publicação das enciclopédias acima referidas, é notório que a determinação do belo como signo da ideia corresponde a uma síntese geral do conceito de “belo artístico ou ideal” apresentado e desenvolvido nos cursos de estética de Berlim, nos anos de 1820/21, 1823, 1826, 1828/29.

A determinação do belo, apresentada de modo sintético pela enciclopédia, é exposta de forma ampliada na primeira parte da estética, no tópico “A ideia do belo artístico ou ideal”. Aqui Hegel afirma o seguinte: “a Ideia não é apenas verdadeira, mas também *bela*. O belo se determina, desse modo, como aparência [*Scheinen*] sensível da ideia” (idem, p. 126). Embora a expressão *Zeichen der Idee* seja aqui substituída por *Scheinen der Idee*, a significação de ambas é a mesma. Assim como ocorre na *Enciclopédia*, o conceito de belo artístico é aqui apresentado como contendo os mesmos dois lados espiritualmente interpenetrados (o lado da imediatez da figura e o lado da imediatez do espírito). Esse “duplo aspecto interpenetrado” é aqui descrito do seguinte modo:

em primeiro lugar, um conteúdo, uma finalidade, um significado; *a seguir*, a expressão, o fenômeno e a realidade deste conteúdo, *em terceiro lugar*, os dois aspectos de tal modo interpenetrados que o exterior e particular aparecem exclusivamente como exposição do interior” (CE I, p. 110).

É esse duplo aspecto interpenetrado que define o belo artístico em Hegel. Como nos lembra Jaeschke (2020, p. 326), “é isso que, de fato, determina se uma obra deve ser entendida como uma obra de arte, como um signo da ideia”. Pode parecer repetitiva essa consideração, mas é preciso observar nela um detalhe importante: pela primeira vez, Hegel está afirmando que a “aparência sensível”, a “beleza autêntica” é um signo da ideia. Se buscarmos o significado concreto desse conceito nos âmbitos mais específicos de estética de Berlim, notaremos que ele corresponde ao aspecto expressivo das obras de arte romântica-moderna. Como veremos no próximo capítulo deste trabalho, para Hegel, a “beleza romântica-moderna” é predominantemente *sígnica*, e não *simbólica* ou *alegórica*. No entanto, esse caráter *sígnico* das obras de arte se aplica especificamente ao conceito de arte romântica-moderna, posto que nesse contexto predomina o elemento da representação sensível – e não mais do entendimento intuitivo (arte simbólica) ou da intuição sensível (arte clássica) – como forma [*Form*] de mediação autoconsciente do “duplo aspecto” do conceito de arte.

Mas, qual seria o exato significado da noção de representação sensível na estética de Hegel? De que modo a representação sensível como estrutura formal da arte romântica-moderna se diferencia dos demais modos de representação (imaginação artística abstrata, linguagem, religião, história e retórica)? Haveria diferença substantiva entre as noções de representação sensível e de representação poética? Em que sentido a “fantasia significante” se determina como conteúdo substancial da forma [*Form*] representacional sensível? Vejamos o próximo capítulo deste trabalho.

CAPÍTULO 2 – A representação sensível (artística, ideal ou poética) e a representação prosaica como fundamentos da beleza artística romântica-moderna

A beleza é apenas um modo determinado de manifestação e exposição do verdadeiro e encontra-se, por isso, *completamente aberta*, segundo todos os lados, ao pensamento conceitual quando este está efetivamente equipado com a potência do conceito. Certamente *nenhum* conceito andou tão mal nos tempos modernos quanto o próprio conceito, o conceito em si e para si, pois por conceito costuma-se compreender uma determinidade abstrata e unilateral da representação e do pensamento do entendimento, mediante o qual naturalmente nem a totalidade do verdadeiro nem a beleza em si concreta podem, segundo o pensamento [*denkend*], ser levadas a consciência. Pois a beleza [...] não é tal abstração do entendimento, mas o conceito em si mesmo concreto e absoluto e, concebido de modo mais determinado, a ideia absoluta em sua aparição [*Erscheinung*] adequada a ela mesma [*primeiro grifo, nosso*] (CE I, p. 107-108).

A passagem acima introduz a primeira parte da divisão dos *Cursos de estética* (edição de Hotho), especificamente, a parte I (“A ideia do belo artístico ou ideal”), subintitulada “Posição da arte em relação à efetividade finita e à religião e à filosofia”. Nela encontramos pelo menos dois pressupostos, os quais interessam particularmente a este capítulo do trabalho: 1) que a beleza autêntica deve se determinar concretamente como manifestação e exposição da verdade (a ideia absoluta) e, nesse sentido, ela (a beleza) se encontra “completamente aberta” às infinitas possibilidades do “aparecer sensível do conceito em si mesmo concreto e absoluto”; e 2) que “o conceito em si e para si”, a ideia absoluta que aparece no sensível da arte, não deve ser compreendido como “uma determinidade abstrata e unilateral da *representação* e do pensamento do entendimento”.

No capítulo anterior, procuramos explorar estes dois aspectos – da “beleza como aparência sensível” e, inversamente, do “conceito de arte como ideia absoluta sensivelmente determinada” – a partir das noções de “idealidade” e “poeticidade”, tal como elas se estabelecem nos âmbitos específicos da estética (da história, da subjetividade e das formas de arte em geral). Nesse sentido, buscamos demonstrar que, nesses âmbitos específicos da estética (assim como é o caso da determinação do conceito de arte enquanto tal), as noções de idealidade e poeticidade se apresentam como congruentes e dizem respeito às artes em geral, na medida em que operam como princípios estruturantes do que Hegel considera ser “a obra de arte poética ou ideal”, em contraposição ao que para ele seria uma “obra de arte prosaica ou artificiosa”.

Essa proposição foi igualmente associada (no tópico 1.3) ao quadro mais amplo da “filosofia do espírito” (da qual o conceito de arte é derivado), o que nos permitiu sustentar, de modo ainda parcial, que a determinação estético-filosófica da “arte poética ou ideal” como

“signo da ideia” só foi desenvolvida por Hegel a partir da “ultrapassagem” de uma “estética da substância”, mediada formalmente pelo elemento da “intuição sensível” [*sinnliche Anschauung*], por uma “estética da subjetividade”, mediada pela forma [*Form*] da “representação sensível” [*sinnliche Vorstellung*]. Ou, dito de outro modo, somente a partir da ampliação do conceito de representação [*Vorstellung*] – de sua aplicação à “efetividade finita” em seus diversos modos da representação interior e apresentação exterior, artístico e prosaico (historiografia, ciências naturais e espirituais, física, química, direito, retórica etc.), para além do âmbito estrito da religião – é que Hegel encontrou a solução para o aspecto sensível [*sinnliche*] da forma de arte romântica-moderna, seja em relação à divisão geral da esfera do espírito absoluto (arte, religião e filosofia), seja em relação à divisão e modulação progressiva do conceito universal de arte no interior das formas de arte simbólica, clássica e romântica-moderna.

Todavia, ainda será necessário verificar, neste segundo capítulo, o modo pelo qual a representação sensível (bela, ideal, artística ou poética) se constitui, por um lado, como elemento estruturante da forma de arte romântica-moderna, frente ao conceito da arte enquanto tal e, por outro lado, como princípio estruturador imanente da “obra de arte ideal ou poética” moderna. Em outras palavras, trata-se de examinar como a bela obra de arte romântica-moderna se determina em sua composição interna (o fantasiar significativo como elemento norteador da criação artística autêntica) e externa (a imagem-sígnica como forma elementar de expressão e pressuposto estético da crítica filosófica) por intermédio do elemento da representação sensível. Essa verificação nos servirá tanto para corroborar a hipótese de que a representação sensível (cujo conteúdo é a fantasia significativa) é o elemento-chave de compreensão formal da arte romântica-moderna, quanto para sustentar que o conceito hegeliano de arte, ao contrário do que se costuma pensar, está muito mais comprometido com as artes do presente do que com a nostalgia do ideal grego clássico. Para tanto, precisaremos recolocar os dois aspectos, da “beleza como aparência sensível” e, inversamente, do “conceito de arte como ideia absoluta sensivelmente determinada” (a partir das noções de “idealidade” e “poeticidade”), dessa vez, sob a perspectiva da forma de arte romântica-moderna e suas obras. Essa recolocação implicará, em um primeiro momento (tópico 2.1), uma consideração geral acerca do conceito hegeliano de representação sensível, assim como um exame mais aprofundado sobre os diferentes modos da representação (artística e prosaica). Essa consideração geral será, ao mesmo tempo, nutrida por um exame aprofundado do contexto sob o qual a representação sensível passa a ser, inegavelmente, a espinha dorsal da “filosofia da história das artes” de Hegel. Em um segundo momento (tópico 2.2), faremos uma avaliação detalhada do processo lógico-estético de

formação do conceito hegeliano de arte moderna, a partir da categoria da representação sensível, a qual corresponde à noção de *fantasia poética significante*. Na última parte do capítulo (tópico 2.3), abordaremos a distinção estabelecida por Hegel entre os conceitos de imaginação [*Einbildungskraft*] artística e fantasia [*Phantasie*] artística, tendo por finalidade demarcar, de um lado, a distinção entre “a obra de arte ideal ou poética” e “a arte da prosa mais rasa” e, de outro lado, evidenciar o caráter “completamente aberto” da beleza artística romântica-moderna.

2.1 A estética berlinense: o contexto histórico e teórico de inserção da representação sensível como elemento formal da arte romântica-moderna

A conhecida reivindicação sobre a necessidade de desenvolvimento de uma filosofia da arte que estivesse “efetivamente equipada com a potência do conceito” (CE I, p. 108), foi apresentada por Hegel pela primeira vez no semestre de inverno de 1820/21, por ocasião de sua primeira *Preleção sobre estética* na Universidade de Berlim. Inaugurou-se naquele ano a “fase de ouro do Hegel esteta”, um estágio de intensas críticas, diálogos e contatos do filósofo não apenas com a tradição estético-filosófica alemã (Kant, Schiller, Goethe, Winckelmann, Schelling, August e Friedrich Schlegel, entre outros cânones da estética iluminista, classicista, romântica e idealista); mas sobretudo com artistas diversos e obras dos mais variados gêneros e escolas (da arquitetura oriental e escultura clássica antigas à ópera de Rossini e às pinturas de paisagens e retratos do séculos XVIII e XIX) da Europa pós *Revolução francesa*; isso sem contar, claro, com a inequívoca contribuição estético-filosófica do professor Hegel, considerado àquela altura “o pai da filosofia da arte moderna” (VIEWEG, 2019, p. 337). O título não é no todo inapropriado se considerarmos, por um lado, o fato de que Hegel não estava satisfeito com as reflexões “unilaterais”, “inviesadas” e, até mesmo, “corporativistas” (pelo menos segundo sua perspectiva) acerca do real impacto e relevância do fenômeno “arte” para a arenosa e complexa formação [*Bildung*] da subjetividade-espiritual moderna e; por outro lado, o fato de que o filósofo de Stuttgart trabalhava incansavelmente em busca de alternativas consistentes a serem, a partir de seus cursos, acrescentadas ao debate artístico e cultural de sua época. Aliás, Hegel jamais poderia imaginar que seus *Cursos de estética* se tornariam (a despeito de toda a hostilidade, entre o amor e o ressentimento, a ele imputada) uma obra-chave para a posterioridade, sobretudo para a estética do século XX, já que sua preocupação e seus esforços teóricos se concentravam exclusivamente no terreno fértil das mudanças e crises enfrentadas pela cultura europeia oitocentista.

É no cenário berlinense, da segunda década do século XIX, que Hegel pôde encontrar o melhor ambiente de oportunidades para o desenvolvimento de sua “filosofia da história das artes”. Os cadernos de anotações de seus alunos Ascheberg e Terborg, referentes à preleção de 1820/21, testemunham o ambicioso desejo de Hegel por apresentar e difundir uma nova “ciência da arte”, que estivesse menos comprometida com as impressões abstratas, psicológicas e unilaterais do sujeito em sua relação com as artes, e muito mais empenhada com a formação [*Bildung*] sensível do *espírito* (um *eu* que fosse ao mesmo tempo um *nós*) moderno. Em tom crítico, Hegel introduz a sua primeira preleção sobre estética em Berlim:

estas preleções são dedicadas à estética, e seu campo é o belo, principalmente a arte. O nome denota a “ciência da sensação” [*Wissenschaft der Empfindung*], já que nessa ciência precoce eram consideradas as impressões sobre a sensação; mas esta expressão não é apropriada, uma vez que aqui o discurso é sobre a beleza da arte, e não das sensações provocadas pela natureza [...] Estes pontos de vista preliminares pertencem à reflexão externa, e por esta razão não devemos considerar a estética como um passatempo, mas nela devemos considerar a ideia mais elevada na arte, em relação com a filosofia e a religião. Na arte, as nações estabeleceram suas representações [*Vorstellungen*] mais elevadas; a arte é por assim dizer uma atividade de mediação [*ein Bindemittel*] entre o puramente espiritual e o sensível [...] reconhecidamente a nossa relação com a arte já não tem a elevada seriedade e significado que tivera outrora. [...] pela nossa formação [*Bildung*] somos mais determinados por um mundo intelectual do que por um mundo intuitivo-sensível [*sinnlich anschauenden*]; estamos habituados a pensar e agir de acordo com conceitos e princípios gerais (GW 28.1, p. 5;17).

Certamente, esse não é um discurso crítico cegamente entusiasmado de um professor empolgado por ocupar, no mesmo ano, a famosa cadeira da *Humboldt-Universität zu Berlin*, anteriormente ocupada por Fichte (o pai do idealismo alemão, o primeiro a elevar as antinomias da razão kantiana ao patamar de princípio e ponto de partida da ciência). Também não é um discurso que considera as estéticas clássicas do iluminismo e idealismo filosofias vazias da potência de pensamento acerca do fenômeno artístico, nem uma declaração que arroga para si o juízo final sobre a “verdade da arte”. Longe disso, é importante não se perder de vista o fato de que a reivindicação por uma nova “ciência da arte” (CE I, p. 35) já havia sido antecipada por, aproximadamente, quatro décadas de intensos estudos de Hegel sobre o fenômeno artístico e a relação deste com as várias disciplinas filosóficas além da estética como, por exemplo, a metafísica e a ontologia; a lógica e as ciências da natureza; as filosofias do direito e da religião etc. Como nos lembra Klaus Vieweg (2019, p. 42), em 1779, aos 9 anos de idade, o menino-prodígio do *Gymnasium Illustre* de Stuttgart recebeu, como presente de seu professor Johann Jakob Lömer, “uma edição composta por 18 volumes das obras de Shakespeare” e, assim como

para Schiller, “o conhecimento das obras do poeta inglês se tornou uma experiência-chave para o estudante”.⁵⁶ Em 1784, com apenas 14 anos de idade, o adolescente recém-matriculado na famosa *Hohe Karlsschule* (cujo aluno mais ilustre fora Schiller), “já estava familiarizado com a lógica de Christian Wolff” (idem, p. 46), assim como já havia estudado os diversos cânones da literatura grega antiga e moderna. Por exemplo, aos 15 anos de idade, Hegel já dialogava com colegas e professores sobre os conteúdos do primeiro romance de formação [*Bildungsroman*] escrito pelo tradutor e poeta alemão Christoph Martin Wieland, a *Geschichte des Agathon*, assim como o *Sócrates mainomenos*, obra do mesmo autor (idem, p. 43). Os poemas de Johann Gottfried Herder e do poeta suíço Albrecht von Haller também já faziam parte do amplo cardápio de estudos do adolescente. Segundo Karl Rosenkranz (1977, p. 14 *apud* VIEWEG, 2019, p. 46), nessa mesma época, Hegel também já estudava e admirava as obras Johannes Kepler (astrônomo e matemático alemão), sendo a análise das cores⁵⁷ um assunto de grande interesse do estudante; em certa medida, a sua tese de habilitação *Orbitis planetarum* defendida em Jena, em 1801, confirma esse interesse. Outro foco do aluno, lembramos Vieweg, era a filosofia do iluminismo: “Johann Georg Sulzer, Christian Garve, Mendelssohn, Lessing e Herder, escritos sobre história, psicologia e pedagogia, tratados de Johann Heinrich Campe e o estudo da constituição do estado de Johann Jakob Moser e, especialmente, as *Confissões* de Rousseau e o *Neue Emil* de Johann Georg Heinrich Feder” (idem, p. 47).

⁵⁶ A essa altura Hegel já se destacava como melhor aluno de sua turma e, como nos lembra Vieweg (2019, pp. 42-43), “muitos de seus professores lhe dedicaram uma atenção extraordinária”. Além de Lömer, “Os professores Phillip Heinrich Hopf (tutor privado, conselheiro e parceiro de discussão em assuntos de matemática), Jakob Friedrich Abel (Professor de filosofia e teologia) e Heinrich David Cleß (professor de filosofia, religião e hebraico), levam o jovem aluno para passear e debater com ele sobre uma ampla variedade de assuntos como matemática, geometria, astronomia, o *Phaedon* de Moses Mendelssohn, bem como as metafísicas de Platão e Christian Wolff”. Sobre essa fase da vida de Hegel conferir: ROSENKRANZ, Karl. *Georg Wilhelm Friedrich Hegels Leben*. Berlin: Verlag Duncker und Humblot, 1844;1977, pp.10-14. Conferir igualmente: VIEWEG, Klaus. *Hegel der Philosoph der Freiheit*. München: Verlag C. H. Beck. 2019, pp. 41-43. Conferir também os primeiros escritos ensaísticos de Hegel sobre arte, religião, filosofia etc. do período em que ele estudou na *Hohe Karlsschule* até o seu ingresso no seminário de Tübingen, de 1785 a 1788, em: HEGEL, Georg W. F. *Frühe Schriften I. Gesammelte Werke*. Band 1. Herausgegeben von Friedhelm Nicolin und Gisela Schüler. Hamburg: Felix Meiner 1989, pp. 35-51 (a partir deste ponto, usaremos a abreviatura “GW”, seguida do volume “1” e da página de referência).

⁵⁷ Graças ao ensino e ao estímulo recebido de seus professores da *Karlsschule*, Karl August Friedrich Duttenhofer e Abel, é provável que a essa altura Hegel tenha lido e examinado o capítulo 5 do *Paralipomena* de Kepler, que trata justamente do processo de formação da visão (*De modo visionis*), assim como, no caso da arte pictórica, do sentido da visão e sua relação com as nossas representações. Sobre essa relação, Tossato (2007, p. 478) nos lembra que a concepção da anatomia do olho de Kepler “não só define a pintura sobre a retina como uma representação, mas também se desvia do mundo real para o mundo ali pintado. *Pictura*, portanto, não é a cópia fiel da coisa vista, mas a maneira pela qual vemos o objeto, a maneira como o representamos”. Para uma compreensão mais aprofundada dessa questão conferir: TOSSATO, Claudemir Roque. Os fundamentos da óptica geométrica de Johannes Kepler. *In: Scientiae Studia*. Vol. 5, nº. 4, 2007, p. 478.

Ainda de acordo com Rosenkranz e Vieweg (idem, p. 44), na fase da adolescência, Hegel também se dedicava à escrita de ensaios, por exemplo, sobre a *Ética a Nicômaco* e a *Poética* de Aristóteles, a *Ilíada* de Homero, *A conjuração de Fiesco em Gênova* de Schiller, isso sem contar com os repetidos exercícios de tradução, por exemplo, d’*O Enchiridion* ou *Manual* de Epiteto e da literatura clássica antiga, como é o caso das tragédias de Sófocles, *Antígona* e *Édipo em Colono*, da famosa obra *Do sublime* de Longino, da *Ilíada* de Homero, além de outros tantos ensaios e traduções que, segundo os biógrafos, foram em grande parte perdidos após a morte de Hegel. Dos ensaios sobre arte da época de Stuttgart e Tübingen, restou apenas um intitulado *Sobre algumas diferenças características dos antigos poetas*, escrito em 7 de agosto de 1788. Embora se trate de um texto curto e relativamente pouco denso, nele encontramos pelo menos algumas indicações de forte interesse e admirável esforço do jovem Hegel para tratar de questões intimamente ligadas à produção, expressão e crítica das obras de arte da época iluminista, assim como da emergência de construção de uma nova “ciência da arte”. Pode-se dizer que os conteúdos e direcionamentos desse ensaio foram em larga medida retomados por Hegel em sua “estética de Berlim”. O tom elogioso do jovem aos princípios da *Paideia* (παιδεία) grega (aliás, muito próximo ao tom adotado por Goethe em suas reflexões sobre arte na época do movimento *Sturm und Drang*) pode levar o leitor apressado a considerá-lo um “classicista nato”. Todavia, se examinarmos mais atentamente a finalidade perscrutada pelo estudante da *Hohe Karlsschule*, testemunharemos certamente um esforço atento em busca de fundamentos sólidos para o aperfeiçoamento da produção, expressão e crítica da arte moderna. A propósito, o ensaio começa justamente com a crítica do jovem aos poetas de sua época:

em nosso tempo, o poeta não tem mais uma esfera de atividade [*Wirkungskreis*] tão ampla. Os conhecidos feitos de nossos antigos e mais novos alemães nem estão interligados com nossa constituição [*Verfassung*] nem sua memória [*Andenken*] é conservada pela transmissão [*Fortpflanzung*] oral. Aprendemos sobre eles em parte apenas com os livros de história [*den Geschichtbüchern*] das nações estrangeiras, e mesmo este conhecimento [*Kenntniß*] se limita às classes [*die Stände*] mais cultivadas [*polizierteren*]. Os contos que entretêm o povo comum são tradições aventureiras [*abenteuerliche Traditionen*] que não têm nenhuma coerência nem com o nosso sistema religioso, nem com a história verdadeira [*der wahren Geschichte*] (GW 1, p. 46).

A passagem é clara quanto ao aspecto irreversível de separação entre “mundo da arte” e “mundo da vida”. Todavia, ao mesmo tempo em que Hegel se posiciona criticamente em relação a um certo “regime de cisão” entre o “povo comum” e as “classes mais cultivadas”, entre os “produtos de mero entretenimento” e as “obras mais universais”, ele também parece

reconhecer os limites impostos à atividade artística na época moderna, dada a própria condição ‘prosaicisante’, isto é, de estreita objetificação e cisão entre indivíduo e sociedade, subjetividade e objetividade. Sobre isso, ele acrescenta:

ao mesmo tempo, os conceitos e a cultura das classes [*die Cultur der Stände*] são muito diferentes [*verschieden*] para que um poeta de nosso tempo pudesse prometer ser compreendido e lido universalmente. Nossos poetas épicos alemães retiraram disso a sábia escolha de não colocar o seu objeto em tantas mãos, como teria ocorrido se nossas relações públicas [*öffentlichen Verhältnisse*] fossem gregas. Uma parcela da sociedade já se distanciou do sistema sobre o qual são construídos o todo e as partes individuais do poema; as demais parcelas estão muito atarefadas com as multiplicadas necessidades e comodidades da vida para terem tempo e inclinação de se elevarem e abordarem os conceitos das classes superiores. Estamos interessados na arte do poeta, não na coisa ela mesma [*die Sache selbst*], que muitas vezes causa a impressão oposta (GW 1, p. 46).

Em última análise, podemos considerar que a “filosofia da história das artes” de Hegel, (desenvolvida e ensinada duas décadas após a escrita desse ensaio), apresenta-se antes de tudo como uma crítica profunda ao caráter declinante, demasiado subjetivista e ‘objetificante’ de algumas produções artísticas de sua época, “os produtos artificiosos de ideais rasos”; ao mesmo tempo em que reivindica – a partir do conceito moderno de arte – um modelo de “idealidade artística” potencialmente capaz de contribuir (mesmo que parcialmente) para a formação [*Bildung*] do espírito moderno, a partir de um combate “crítico-especulativo” ao imediatismo áspero da prosa, frequentemente acionado no interior do próprio âmbito artístico.

Para o jovem Hegel, um dos aspectos que deveria ser considerado na produção, recepção e crítica das obras de arte é o que se convencionou chamar em sua época de simplicidade [*Simplizität*], uma característica que, segundo ele, podia ser “particularmente notada nas obras dos antigos”. Na visão do jovem ensaísta, a simplicidade consiste em que “o escritor nos apresente fielmente a imagem da coisa [*das Bild der Sache*], que não procure torná-la mais interessante por meio de ornamentos finos [*feine Nebenzüge*], alusões eruditas, ou torná-la mais brilhante e encantadora por meio de um leve desvio da verdade, tal como exigimos ultimamente” (idem, *ibidem*).⁵⁸ No entanto, o significado de simplicidade não deve ser confundido aqui nem com o embotamento customizado dos “produtos de mero entretenimento” nem com a “complexidade vazia de significado espiritual” apresentada pelos produtos da “pura afetação”, isto é, as “obras da prosa mais rasa” (criticadas pelo Hegel tardio em sua “estética

⁵⁸ Sobre o conceito “simplicidade” Hegel acrescenta ainda que “só uma sensação a cada vez, mesmo composta [*zusammengesetzte*], a expressa de modo simples, sem diferenciar um do outro o múltiplo nela contido, algo que o entendimento pode separar, e sem dissociar o que é obscuro [*ohne das Dunkle zu zergliedern*]” (GW 1, p. 46).

berlinense”). A obra simplesmente bela é aquela que se expressa como resultado bem-sucedido da complexa elevação e transfiguração do simples e corriqueiro ao patamar mais elevado da compreensão e reflexão crítica da “esfera das necessidades” teóricas e práticas do espírito. Hegel dá exemplos disso nesse ensaio ao considerar bem-sucedidas a tragédia e a comédia de Sófocles e Ésquilo, bem como a poesia dramática adaptada ao teatro grego antigo. A passagem é longa, mas vale apenas reproduzi-la na íntegra, seja pela densidade conteudística, seja por se tratar de uma passagem em geral pouco explorada pelos estetas hegelianos. Diz o jovem Hegel:

vemos também que nas formas [Form] de poesia ainda utilizadas, as circunstâncias deram direção ao gênio dos primeiros grandes inventores [Erfinder]. Em nenhum lugar essa influência é tão notada quanto na poesia dramática [dramatischen Dichtkunst]. A tragédia tem a sua origem nos rudes entretenimentos empregados em honra a Baco, que eram acompanhados por canto e dança [Tib. II, 1, 57; Horatii ars poëtica, v.220]. Da oferenda [der Belohnung] ele recebeu os nomes. Inicialmente, elas só eram interrompidas por uma pessoa que contava antigas histórias sobre os deuses. Ésquilo introduziu pela primeira vez duas pessoas, montou um palco adequado, ao invés de utilizar uma cabana (σκηνή) de andarilhos como fizeram os antigos, que para poder apresentar [darstellen] mais cenas, era dividida em mais repartições [Gemächter]. O espectador tinha que se deslocar, assim, de uma para outra. Isso foi evitado pelos poetas posteriores com a construção de um palco adequado, perante o qual raramente eles dedicaram [aufopfern] maiores belezas [como Sófocles no Ajax v. 815 s.]. Dos seus primeiros autênticos criadores, a linguagem também recebeu sua dignidade solene, que, ulteriormente, sempre a distinguiu. Fica claro, portanto, como a forma particular [die besondere Form] da tragédia grega surgiu principalmente da particularidade do coro (GW I, p. 47-48).

Ora, se isolarmos e deslocarmos essa passagem da finalidade central do ensaio, teremos possivelmente muitos argumentos para considerar o jovem Hegel um filiado exemplar do “clube classista”, no sentido em que Klaus Düsing (1981, p. 319-340) e, mais recentemente, Garry Steunebrink (2013, p. 141-162) buscaram demonstrar em seus trabalhos. Todavia, não precisamos recorrer à estética do “Hegel tardio” para questionarmos as leituras que tomam essa direção interpretativa, dado que o próprio jovem Hegel manifesta, nesse ensaio, o seu desejo de pensar a arte moderna a partir das próprias condições postas pela “cultura da reflexão” – mesmo sem ainda ter em mãos os exemplos da pintura holandesa, do *Divã ocidento-oriental* de Goethe, do *Walleinstein* de Schiller ou das obras cômicas de Jean Paul para confrontá-las (tal como faz repetidas vezes na estética de Berlim) com as obras de Sófocles e Ésquilo. Assim, assevera o jovem ensaísta: “se os alemães tivessem se refinado gradualmente, sem a cultura [Cultur] estrangeira, então o seu espírito teria tomado um outro caminho e teríamos peças propriamente alemãs, ao invés de pegarmos emprestado a forma [die Form] dos gregos” (idem, p. 48).

Com efeito, quando tece elogios aos cânones da arte clássica antiga⁵⁹, não nos parece de modo algum que Hegel está tomando os diferentes aspectos e particularidades daquela sociedade como modelos a serem copiados e cegamente reproduzidos pelos modernos. Muito pelo contrário, o jovem estudante é da opinião de que “os poetas antigos descreveram especialmente os fenômenos sensíveis da natureza externa, com os quais estavam bem familiarizados”, ao passo que “nós [os alemães] devemos ser mais bem ensinados [*unterrichtet*] sobre o jogo interno de forças e, sobretudo, que saibamos mais sobre as causas das coisas do que como elas se apresentam” (idem, p. 47).

A despeito das diferenças entre as condições colocadas por cada época e cultura, porém, Hegel parece considerar algo a ser perseguido pela modernidade muito mais como superação [*Aufhebung*] do que propriamente como ruptura radical em relação aos gregos: a formação [*Bildung*] sensível-espiritual da subjetividade. Isso porque, na visão do estudante, “desde nossa juventude aprendemos um volume considerável [*gangbare Menge*] de palavras e signos de ideias e elas repousam em nossas cabeças sem atividade e sem uso [*ohne Thätigkeit und ohne Gebrauch*]”, o que não quer dizer que tenhamos interiorizado conscientemente tais aprendizados. Apenas de modo gradual, tal como fizeram os gregos, por meio da experiência, “é que nós aprendemos a conhecer nosso tesouro e a pensar algo em termos de palavras que, no entanto, já são para nós igualmente formas segundo as quais modelamos nossas ideias” (idem, p. 48), as quais se estabelecem em sua “amplitude e limitação”, além de serem relações segundo as quais “estamos acostumados a ver tudo” (idem, *ibidem*).

Vale ressaltar, porém, que esse modo de representação sensível [*sinnliche Vortellung*], que é característica exclusiva da “cultura da reflexão”, não está livre de problemas sobretudo quando o conteúdo [*Gehalt*] e a finalidade mediados pela forma do pensamento conceitual não são considerados como elementos ativos na formação imediato-sensível. E, segundo o jovem Hegel, é justamente nesse aspecto que a arte moderna é atingida negativamente pela lógica e limitação da formação clássica antiga. Certamente, essa crítica que ainda se mantém esparsa para o jovem ensaísta já revela, pelo menos, uma preocupação assertiva em relação ao problema da transposição do modelo da *Paideia* (παιδεία) grega às idiosincrasias e às vicissitudes da

⁵⁹ Por exemplo, ao afirmar: 1) que a comédia dos gregos “teve a mesma origem nas sujas peças burlescas [*Possenspiel*] (φαλλικά) dos camponeses, os fesceninos dos romanos (Aristot. *ars poët.* Cap. II, κεφ. 4. Horat. Epist. II, Ep. 1, v.139 e o comentário de Wieland sobre)”; 2) que “a própria natureza ensinou aos homens mais rudes uma espécie de poesia selvagem, da qual a arte gradualmente fez o que nos povos mais refinados se chama poesia”. Igualmente, ao elogiar a *Paideia* (παιδεία) grega, ele diz: “todo o sistema da sua educação e formação era tal que cada um tinha adquirido as suas ideias a partir da própria experiência e não conheciam a erudição fria do livro, que apenas pressiona o cérebro com signos mortos, ao contrário, para tudo o que sabiam, podiam ainda dizer: Como? Onde? Por quê? assim, cada um tinha que ter sua própria forma [*Form*] de espírito e seu próprio sistema de pensamento, assim cada um tinha que ser original” (GW 1, p. 47).

época moderna. Na parte final do ensaio, isso fica ainda mais claro quando Hegel conclui: “é por causa daquela maneira de se formar que, em nosso tempo, para muitos homens as séries de ideias e palavras aprendidas se acumularam uma ao lado da outra, sem se ligarem em um sistema, frequentemente sem sequer se tocarem ou se entrelaçarem em algum lugar” (GW 1, p. 48).

Como podemos notar, em 1820, Hegel assumiu a cadeira de Fichte, na cátedra da *Humboldt-Universität zu Berlin*, bem familiarizado com os assuntos “arte e estética”, muito embora grande parte de sua relação teórica e pessoal com a arte, até aquele período, tenha sido norteada basicamente pela arte discursiva (poema e literatura), sendo as artes visuais e a música modernas, ao que tudo indica, assuntos ainda pouco explorados pelo recém-empossado professor. Mas, o envolvimento de Hegel com as artes em geral por meio do cenário artístico berlinense é imediato.

Como nos lembra Vieweg (2019, p. 613), os contatos de Hegel, em todas as áreas da arte, são múltiplos: “com Rumohr e Gaye ele conversa sobre a história da arte italiana; através de Mendelssohn Bartholdy e Zelter ele tem estreitas conexões com a cena musical, e traz consigo de Viena o entusiasmo de Rossini” (idem, *ibidem*). Por outro lado, Hegel também participa de debates ligados ao desenvolvimento artístico-cultural da cidade: “através de Hirt, Waagen, Schnaase, Rumohr, Schadow e outros artistas e estudiosos de Berlim, Hegel esteve envolvido nos debates em torno da criação do *Museu Nacional de Berlim*” (idem, *ibidem*). Sua paixão pelos artistas e pelas artes ditas representacionais, em especial a pintura, a música e a poesia modernas, é inegável. De acordo com Sebastian Ostritsch (2020, p. 240-241), Anna Milder, cantora de ópera admirada em toda Europa (inclusive por Napoleão, que certa vez tentou atraí-la para Paris), tem por admirador e espectador assíduo de seus espetáculos na *Ópera Estadual de Berlim* o professor Hegel.⁶⁰ O soprano Henriette Sontag, grande estrela do *Royal Theatre* e Auguste Stich, um conhecido dramaturgo do *Court Theatre*, são igualmente admirados e lisonjeados por Hegel que, aliás, “se sente muito à vontade nos círculos artísticos da alta sociedade, incluindo os salões da rica *Comunidade Judaica de Berlim*, que estão repletos de escritores, músicos e atores” (idem, *ibidem*).

Para além da cena artística berlinense, Hegel também buscou aprender com outros círculos artísticos e obras, dentro e fora da Alemanha, a partir de 1820. Ostritsch (2020, p. 241-

⁶⁰ O intérprete relata ainda que “o filósofo se apressava para a casa da ópera imediatamente após o final de sua palestra, a fim de acrescentar sua voz à dela” e que “a cantora gostava de ser lisonjeada pela atenção e reverência que recebia do famoso intelectual”. Conferir: OSTRITSCH, Sebastian. *Hegel der Welt-Philosoph*. Berlin: Verlag Propyläen, 2020, p. 243.

42) relata cinco “maratonas artístico-culturais” realizadas por Hegel, sendo duas delas para Dresden e as demais para Viena, Bruxelas, Amsterdam, Paris, entre outros países. No verão de 1820 e 1821, em Dresden, Hegel pôde se deleitar com as pinturas da *Galeria dos velhos mestres*, entre as quais se destacavam a “*Madona Sistina* de Raphael e a *Noite Santa* de Correggio”; ali Hegel igualmente apreciou as esculturas da “coleção de antiguidades clássicas”, mostradas à luz de lamparina pelo próprio diretor do museu” (idem, p. 242). Em 1822, Hegel viajou para Bruxelas (onde reencontrou seu amigo da época de Jena, Peter van Ghert), passando pela cidade alemã fronteira Aachen, onde conheceu a “coleção de imagens do Sr. Bettendorf”⁶¹. Em Amsterdam, no mesmo ano, é provável que Hegel tenha tido um de seus primeiros contatos com a pintura de gênero holandesa do século XVII, elogiada repetidas vezes em suas *Preleções sobre estética* em Berlim.

Em 1824, em Viena, o então admirado professor experienciou um intenso estímulo estético-filosófico. Ao analisar as cartas de Hegel enviadas de Viena a sua esposa em Berlim, Ostritsch (idem, p. 243-244) conclui que “não havia outra cidade sobre a qual Hegel estivesse tão entusiasmado como em Viena”⁶². A motivação principal da empolgação era a ópera italiana e as vozes magníficas dos tenores Rubini e Donzelli, que apresentavam na cidade de Mozart, entre outras peças, a *Doralice* do compositor italiano Saverio Mercadante, bem como o *Otello*, a *Zelmira* e o *Barbeiro de Sevilla* de Gioachino Rossini. Na mesma viagem, Hegel também aproveitou para conhecer obras de escultura e pintura da Idade Média e do Renascimento nos diversos museus e galerias de Viena, por exemplo, a *Galeria de Belvedere*, o *Museu de Liechtenstein*, entre outros (idem, p. 244). Em 1827, ele desembarcou em Paris “para visitar seu amigo e colega Victor Cousin”, onde certamente não perdeu a oportunidade de contato e aprendizado com a cena artística parisiense (idem, p. 242).

⁶¹ De acordo com o relato de Otto Pöggeler (1987, p. 38-39) “em sua viagem para a Holanda no outono de 1822, Hegel viajou de navio de Coblença para Bonn, mas a chuva o fechou na cabine. Em Linz, ele subiu até a igreja para ver o altar do mestre da *Vida de Maria* – o pintor que dominara a segunda metade do século XV em Colônia. Johannes Schulze, o amigo do *Ministério da cultura de Berlim*, havia levado Hegel à igreja de Linz. Repetidas vezes, Hegel seguiu as instruções de seus amigos: o interesse pelas pinturas “antigas alemãs” era algo como um jogo de salão nos principais círculos da Prússia. Em Colônia, o próprio velho Wallraf, pouco antes de sua morte, conduziu Hegel através dos campos antigos romanos e em frente de suas pinturas. Aachen ainda era um recanto mundialmente famoso, conhecido por seus congressos de diplomatas e políticos”. Sobre o relato detalhado dessa viagem e da viagem de Hegel a Paris em 1827, conferir: PÖGgeler, Otto. *Preußische Kulturpolitik im Spiegel von Hegels Ästhetik*. Düsseldorf: Westdeutscher Verlag, 1987, p. 35-43.

⁶² Como lembra Ostritsch (2020, p. 243), nas cartas enviadas a sua esposa Hegel demonstra estar “excepcionalmente entusiasmado” [...] “imediatamente, após sua chegada em Viena, nem mesmo livre de sujeira de viagem, Hegel se apressa para a primeira apresentação” dos tenores Rubini e Donzelli. Na carta ele se expressa: “que garganta, que maneira, doçura, volubilidade, força, som, que se podia ouvir”. Mais curiosa é a decisão impetuosa de Hegel: “enquanto o dinheiro para pagar a ópera italiana e a viagem de volta para casa for suficiente - ficarei em Viena!”. Sobre isso conferir: HEGEL, Georg W. F. *Briefe von und an Hegel (1823-1831)* III. Herausgegeben von Johannes Hoffmeister. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1969. p. 54 (a partir deste ponto, usaremos a abreviatura “BEH”, seguida do volume “III” e da página de referência da obra).

Todo esse contato de Hegel com o debate estético-filosófico e com a arte antiga, sobretudo com a arte moderna, está, sem dúvida, intimamente conectado com o desenvolvimento de sua “filosofia da história das artes”. Como constata Vieweg (2020, p. 377), as experiências de Hegel com “o exame dos conceitos de estética por volta de 1800, de Kant, Schiller, Schelling” e com “os acontecimentos no panorama artístico berlinense” influenciam diretamente “a emergência e o desenvolvimento da sua filosofia da arte”. Como ressalta Walter Jaeschke (2015, p. 386), “a estética era uma disciplina relativamente jovem da filosofia no tempo de Hegel, mesmo o próprio termo não adquiriu o significado de filosofia da arte até meados do século XVIII”, tendo sido primeiramente Schelling, na “época da sua estreita colaboração com Hegel (1801/03)”, o responsável por “elevar a estética ao topo do sistema” (“acima da filosofia transcendental e da natureza”), como “intuição do absoluto”.

2.1.1 A posição da representação sensível (artística, ideal ou poética) em relação à efetividade das representações prosaicas

Até o ano de 1820, Hegel já havia colecionado bons argumentos para associar a emergência de desenvolvimento de uma nova filosofia da arte ao famigerado e controverso “caráter passado da arte” (também conhecido a partir de 1831, com base na queixa irônica do compositor Felix Mendelssohn-Bartholdy, pela expressão “fim da arte”). Naquele contexto, já distante das posições de Schelling, Hegel não mais considerava a intuição sensível (ou a intuição do absoluto) como elemento estruturante do conceito de arte moderna, mas sim o elemento da representação sensível. Na conhecida passagem introdutória da estética, em que ele aborda a questão do “caráter passado da arte”, podemos encontrar uma breve indicação disso. A primeira frase é polêmica e controversa o bastante para inumeráveis e incansáveis discussões entre os intérpretes hegelianos. Diz Hegel: “em todas as relações a arte é e permanecerá para nós, do ponto de vista de sua destinação suprema, algo do passado” (CE II, p. 35). A polêmica começou com os próprios alunos de Hegel. Como nos lembra Ostritsch (2020, p. 245), os contemporâneos de Hegel, entre os quais se incluem o compositor Felix Mendelssohn-Bartholdy, já se perguntavam “como alguém que se encanta com os redemoinhos de cor e luz da pintura holandesa, que está enfeitiçado pela ópera italiana, alguém que vive na época de Schiller, Goethe e Beethoven, pode seriamente afirmar que a arte acabou e está feita?”⁶³.

⁶³ Segundo o relato de Ostritsch (2020, p. 245) “o compositor Felix Mendelssohn-Bartholdy, por exemplo, queixa-se em 1831 de que Hegel ainda sustenta que a arte acabou, como se alguma vez pudesse ter sido interrompida! Já

Mesmo tendo se passado quase dois séculos, desde a primeira *Preleção sobre estética* em Berlim, essa é uma pergunta que ainda se mantém no centro do debate estético hegeliano, cujas múltiplas possibilidades de resposta parece manter remota qualquer possibilidade de acordo entre os intérpretes. Alguns são da opinião de que o diagnóstico de Hegel deve ser entendido como prelúdio a uma “estética teofânica”, ou seja, a uma noção de “arte ideal” cuja essência é “classicista” e muito próxima à estética de Schelling; esse é o caso, por exemplo, das leituras de Klaus Düsing e Gerrit Steunebrink. Na visão de Düsing (1981, p. 339-340), “a metafísica da arte de Hegel exclui a sua própria teoria da arte pós-românica do século XIX”, e há pelo menos dois pressupostos que justificam essa visão. Por um lado, “o caráter paradigmático da arte antiga impossibilita Hegel de definir adequadamente a arte romântica-moderna em seu novo estilo dentro desta teoria”, o que implica o discurso sobre o “caráter passado da arte” (idem, p. 340). Por outro lado, ao pressupor que “o conteúdo é essencial à arte, especificamente ao divino ou metafisicamente à ideia”, Hegel passa a ser obrigado a assumir tanto que “a história das formas de arte se torna dependente da história das religiões”, quanto que a arte romântica-moderna em particular “não pode mais ser verdadeira arte” (idem, ibidem). Nesse sentido, conclui Düsing: “uma vez que para Hegel a arte clássica antiga como religião da arte representa a norma e a conclusão para o destino real da arte, a arte romântica só pode ser uma transgressão desse ideal, que reconhecidamente ainda permanece presente” (idem, ibidem). Em outras palavras, o fim da arte romântica é para Hegel necessariamente “o fim da verdadeira arte em geral”. Afinal, “idealidade e historicidade da arte estão aqui consistentemente ligadas ao seu passado na época moderna” (idem, ibidem).

A interpretação de Gerrit Steunebrink (2013, p. 142) corrobora a posição de Düsing em larga medida; pois, para o intérprete holandês, “Hegel não conseguiu conciliar a sua concepção substancialista especulativa da arte, que se baseava amplamente na arte clássica da antiguidade”, no sentido de uma religião da arte, “com o seu gosto que estava orientado para a arte moderna do seu tempo”. Pois se, por um lado, a tese sobre o fim da arte é sustentada por uma avaliação idealista da “história empírica” da arte dos séculos XVII e XVIII; por outro lado, “este ideal de sintonia imediata das nossas faculdades cognitivas, do ideal e do material, bem como a ideia de intuição intelectual a ele associada, coloca inegavelmente uma hipoteca sobre a historicidade, dado que nenhuma história é possível com base em um ideal de imediatidade” (idem, ibidem). E é justamente esse “o pressuposto que conduz a uma

outros zombam do fato de Hegel, nas suas preleções, declarar a arte obsoleta, por exemplo, a música como sendo “a arte dos sonhos vazios” [*die Kunst des leeren Träumens*], apenas para se apressar até à casa de ópera do outro lado da rua quando o sino da universidade toca à noite”.

absolutização da arte clássica, na qual o classicismo muito criticado de Hegel tem a sua origem” (idem, *ibidem*). Nesse sentido, o intérprete assume a mesma posição de Düsing, mas a ela acrescenta a dosagem do “esquema de desenvolvimento único dentro da filosofia hegeliana”, proposto por Helmut Kuhn⁶⁴. Assim, Steunebrink conclui: “porque quer ver garantido o conteúdo substancial das obras de arte modernas, Hegel restabelece uma ligação com a arte clássica” (idem, p. 142). Por outro lado, “se a obra de arte moderna não é mais teofania”, logo ela não pode ser “arte ideal”, mas apenas “arte na transgressão da arte”, ou seja, “arte do fim da arte” (idem, p. 161).

Todavia, ao mesmo tempo em que anuncia o caráter passado da arte, Hegel também acrescenta ao argumento a famosa reivindicação de que “a ciência da arte é, pois, em nossa época muito mais necessária do que em épocas nas quais *a arte por si só*, enquanto arte, proporcionava plena satisfação. A arte nos convida a contemplá-la por meio do pensamento” [*grifo nosso*] (CE I, p. 35). Düsing e Steunebrink subtraem o mérito dessa questão, na medida em que isolam o paroxismo do “caráter passado da arte” do discurso sobre a “urgência de uma nova ciência da arte”, utilizando explicitamente a estratégia de associar a estética de Hegel ora ao plano lógico-metafísico da “substância única” de Espinosa, ora à estética da “intuição intelectual” de Schelling. Mas, outros intérpretes, diríamos, “mais otimistas”, como é o caso de Arthur Danto (2014, pp. 150-151; 2006, pp. 35-37), Robert Pippin (2014, p. 8-65), Sebastian Ostritsch (2020, pp. 252-254) Walter Jaeschke (2020, p. 319-334), entre tantos outros, colocam em destaque o assunto da “urgência de uma nova ciência da arte” não apenas para demonstrar que Hegel tenha decididamente contribuído para a compreensão da arte moderna, mas sobretudo para defender que a filosofia da arte de Hegel tenha fundamentalmente privilegiado o “caráter filosófico da arte moderna”, legando arcabouço conceitual, inclusive, para a compreensão do fenômeno artístico ulterior. Na visão de Danto (2014, p. 151), por exemplo, não há dúvidas de que, para Hegel, “a arte tenha terminado com o advento de sua própria filosofia”, isto é, que “a arte tenha realmente acabado, tendo se transmutado em filosofia” (idem, p. 124).

⁶⁴ O citado “esquema de desenvolvimento único dentro da filosofia hegeliana” do intérprete polonês Helmut Kuhn sugere que na filosofia da arte de Hegel, diferentemente do que ocorre, por exemplo, na filosofia da história e filosofia do direito, nas quais a “perfeição” só é conquistada ao final do desenvolvimento, o modelo ideal da arte é antecipado pela determinação da forma de arte clássica. E Gerrit, em certa medida, recorre a esse esquema para alavancar sua tese sobre a posição teofânica e classista de Hegel. Sobre isso conferir: KUHN, Helmut. *Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel*. In: *Schriften zur Ästhetik*. Herausgegeben Wofhart Henckmann und Helmut Kuhn. München: Kösel Verlag, 1990. p.116. Citado por: STEUNEBRINK, Gerrit. *Das Ideal der Unmittelbarkeit der Kunst und Hegels Schwierigkeit, die Eigenart der modernen Kunst zu bestimmen*. In: *Hegels Ästhetik als Theorie der Moderne*. Herausgegeben Gethmann-Siefert et al. Berlin: Akademie Verlag, 2013, p. 143.

Em todo caso, ainda permanece em questão, pelo menos para nós, sobre se esses dois polos interpretativos representam, de fato, as posições originais de Hegel no que concerne à real condição da arte em sua época. Pois, se do lado daqueles que acusam Hegel de arcaísmo, classicismo ou teofanismo, permanece inexplicada a diferença mais exata entre a forma [*Form*] da “intuição sensível” e a forma [*Form*] da “representação sensível” – ausência que geralmente implica reduzir a estética de Hegel à lógica metafísica da “substância única” e da “intuição intelectual” –, do lado dos que defendem a primazia do conceito hegeliano de arte moderna em detrimento do conceito de arte clássica, nota-se a ausência de uma distinção mais específica entre as fronteiras da “representação sensível” e do “conceito absoluto” (do pensamento conceitual, se quisermos). Quanto ao primeiro caso, caberia levantar a seguinte questão: se é verdade que Hegel só teria alcançado uma visão incipiente, desfavorável e negativa da arte moderna, estamos autorizados, portanto, a concluir que a pintura da *Escola de Düsseldorf* e a pintura de gênero holandesa, que o *Divã* de Goethe, o *Wallenstein* de Schiller e a *Lucinde* de Schlegel possuiriam o mesmo *status* e reconhecimento estético-filosófico da parte de Hegel? Ou teria o filósofo se esforçado para estabelecer diferenças mais exatas entre a “obra de arte ideal” e a “obra de arte não-ideal” com o objetivo de apontar justamente o que seria “negativo” e “afirmativo”, favorável e desfavorável na arte moderna?

Por outro lado, quanto ao segundo caso, percebe-se que algumas das teses sobre “o caráter filosófico da arte moderna” tendem não apenas extrapolar os limites estabelecidos pelo sistema de filosofia de Hegel entre a forma da arte e a forma da filosofia, mas sobretudo a desconsiderar os modos e as peculiaridades envolvidos no representar [*Vorstellen*] e expressar [*Darstellung*] artísticos da particularidade frente à universalidade do conceito [*Begriff*] e ao modo da representação e expressão totalizante da filosofia (CE II, p. 24-25), o que geralmente resulta na ausência de distinção entre a configuração e expressão da obra de arte e o discurso estético-filosófico sobre a arte moderna (ou simplesmente entre reflexão e pensamento conceitual). A propósito, surpreende-nos a constatação de que as interpretações sobre o “fim da arte” em Hegel, na maioria esmagadora das vezes, desconsideram o fato de que, entre as duas conhecidas proposições de Hegel (sobre o caráter passado e o caráter filosófico da arte), existe uma terceira, de extrema relevância para compreensão do conceito hegeliano de arte moderna, que sugere justamente uma possibilidade de distinção mais exata entre o que “foi” e o que agora “deve ser” considerado como “obra de arte ideal”, à diferença das “obras da prosa mais rasa”. Diz Hegel:

[a arte] está relegada à nossa representação [*Vorstellung*], o que torna impossível que ela afirme sua antiga necessidade na realidade efetiva e que ocupe seu lugar superior. Hoje, além da fruição imediata, as obras de arte também *suscitam em nós o juízo*, na medida em que submetemos à nossa consideração pensante o conteúdo [*Inhalt*] e o meio de exposição da obra de arte, bem como a adequação e inadequação de ambos” [*grifo nosso*] (CE I, p. 24-25).

Ora, esse caráter de particularização, subjetivação ou representação [*Vorstellung*] sensível dos conteúdos artísticos é, no conjunto de suas determinações, o aspecto central do conceito e expressão da arte romântica-moderna; mas tal dimensão judicativa ou reflexiva suscitada pelas obras de arte não deve ser confundida com a forma [*Form*] do pensamento puro da “ideia absoluta”, a filosofia⁶⁵.

No tópico em que trata da “Posição da arte em relação à efetividade finita e à religião e à filosofia”, Hegel esclarece a especificidade da beleza artística que se constitui a partir do mundo emancipado pela “prosa do entendimento”, isto é, da arte que se estabelece a partir da cisão historicamente concretizada e cientificamente ilustrada entre o indivíduo e a sociedade, a

⁶⁵ De acordo com a nossa interpretação, é justamente nesse ponto que a interpretação hegeliana de Arthur Danto sobre o “fim da arte” é atingida. Embora estejamos de acordo com os diagnósticos de Danto (2014, p. 123), no que concerne à instabilidade radical entre as fronteiras das artes ditas representacionais (pintura, música, poesia, dança etc.) – muito embora ainda nos pareça assertiva a consideração do filósofo norte-americano de que o desenvolvimento e “progresso” dos meios, estilos, movimentos e teorias da arte (sobretudo a partir de 1905) tenham sido pautados nas lógicas subjetivistas, psicológicas e corporativistas do “mundo da arte”, o que Hegel tratou de nomear em sua época de “estética da afetação” –, é no mínimo questionável a tese de que a predição sobre fim da arte de Hegel tenha servido como pressuposto daquilo que Danto positivamente nomeia de “pluralismo” da arte. Muito pelo contrário, ao que nos parece, a filosofia da arte de Hegel procurou combater (mesmo que sem sucesso ou causando efeito interpretativo avesso) os modelos estéticos pautados na “lógica da afetação”, da arbitrariedade, nas palavras de Danto, do “faça o que quiser!”, do “nada mais é importante”, da “cessação da ação no sentido pleno do termo kojéviano”, ou ainda, da arte “como mero passatempo e entretenimento” do *Club Méditerranée filosófico*. Conferir: DANTO, Arthur. O fim da arte. In: *O descredenciamento filosófico da arte*. Trad. Rodrigo Duarte. Belo horizonte: Autêntica, 2014, pp. 123-151. Talvez Danto esteja coberto de razão ao considerar essa espécie de “quietismo” granulado de “fatalismo apocalíptico” estético e científico da era do “fim da história” como fato consumado, irreversível ou até mesmo ideal para o presente e séculos vindouros. Mas, é pouco provável que Hegel nomeasse esse “fato histórico” de “pluralismo artístico” autêntico. Muito pelo contrário, talvez ele o nomeasse de “pluralismo da arte de ideais rasos”, cujo grau de “imaginação artística” não ultrapassaria de modo efetivo [*wirklich*] a lógica da “subjetividade do eu” psicológica e abstrata (CE I, p. 81), tampouco se elevaria espiritualmente acima da “lógica das necessidades sensíveis” e dos hábitos sufocantes da vida no Estado (CE II, p. 113). Nesse sentido, porquanto se disponha a “levar Hegel totalmente a sério” (2014, p. 123), o pluralismo de Danto parece perder de vista a real função da arte para o filósofo de Stuttgart: a “*Ausbildung* do espírito”, que não deve ser confundida com uma “*Erziehung* abstrata e unilateral da subjetividade do eu”. Para Hegel, a “arte ideal” deve estar inequivocamente comprometida com a crítica aos costumes estatizados e estandardizados pelos saberes, vontades e deveres da vida prosaica das necessidades egocêntricas, corporativas, científicas etc. Por outro lado, a inequívoca “alienação social” como estrutura de interdependência entre sujeito singular e “potências éticas” impõe, na visão de Hegel, inevitável exercício da “liberdade responsável”, racional, a liberdade espiritual. A ideia de uma “*Ausbildung* do espírito” pela arte, porém, só pode ser compreendida de modo adequado, pelo menos segundo a nossa perspectiva, quando se leva a sério a especificidade e o *modus operandi* do fantasiar significativo e sua distinção em relação ao representar e expressar da consciência comum, do discurso religioso, científico, filosófico, e mesmo das artes tidas por Hegel como “obras da prosa mais rasa”; e esse é justamente o elemento faltante e complicador da abordagem de Danto. Sobre os desdobramentos dessa discussão conferir o capítulo III deste trabalho.

universalidade e a particularidade, a subjetividade e a eticidade, e assim por diante. Se no plano da “primeira estética” (dos *Fragmentos* de Jena, assim como da primeira *Enciclopédia*) encontramos apenas um esquema geral sobre a “posição da arte em relação à efetividade finita e à religião e à filosofia” – no qual Hegel apenas sugere que o espírito, uma vez tendo esgotado suas possibilidades de determinação na esfera objetiva da eticidade e das leis (a Constituição), passa a exigir para si uma “nova constituição”, ou seja, a autodeterminação de si a partir de si mesmo –, nesta primeira parte da “estética de Berlim”, ao contrário, encontramos os desdobramentos formais e conteudísticos não apenas sobre a diferença essencial entre as esferas do espírito finito e do espírito absoluto, mas igualmente sobre a especificidade e finalidade da representação [*Vorstellung*] e expressão [*Darstellung*] artísticas em relação aos limites concretos que incidem de modo imediato e reflexivo sobre a vida espiritual-finita e suas necessidades sensíveis, práticas e científicas (CE I, p. 113).

A pergunta sobre a relevância da arte na época moderna (descrita no referido tópico de abertura do primeiro curso de estética de Berlim) é aqui respondida por Hegel nos seguintes termos: o belo artístico é “o conceito em si mesmo concreto e absoluto”, isto é, a ideia absoluta “em sua aparição adequada a ela mesma” (idem, p. 108). Em outras palavras, a atividade artística é a garantia em nível imediato-reflexivo do exercício de “liberdade plena”, ou seja, do desprendimento e elevação acima das necessidades sufocantes do saber e da vontade, da ação e do dever impostas pela vida individual e social. Como conteúdo [*Gehalt*] ou gramática do sentido de totalidade, sabemos que “a ideia absoluta enquanto tal” é apenas “ideia lógica”, ou seja, “o pensamento absoluto tal como se desenvolve no puro elemento do pensamento” (idem, ibidem). No entanto, em sua efetividade [*Wirklichkeit*], a ideia absoluta é concretamente “espírito absoluto”, que na esfera das necessidades também se determina como “espírito teórico” (“ideia espiritual-subjetiva” ou “prosa natural”) e “espírito prático” (“ideia espiritual-objetiva” ou “prosa cultural”).

De acordo com Hegel, se assumirmos apenas a opinião da “consciência comum” e suas determinações abstratas e unilaterais acerca de suas próprias representações e “pensamentos do entendimento”, teremos motivo suficiente (mas não razão especulativa) para considerar que o espírito se opõe à natureza, a qual por sua vez possui a mesma dignidade, sendo ela e o espírito “âmbitos essenciais” da existência [*Existenz*]. No entanto, nessa relação de oposição e identidade entre espírito e natureza, o primeiro é considerado tão somente no que diz respeito ao aspecto da finitude e limitação (teórica e prática) da vida singular natural e social, e não em sua infinitude e verdade. Por outro lado, quando levamos em conta a determinação da natureza perante o “espírito absoluto”, notamos, porém, que ela não possui valor idêntico ao espírito,

visto que, perante o absoluto, a natureza é posta pelo espírito, de modo que ela nem pode ser compreendida como barreira e condição limite do espírito, nem se torna, para ele, objeto outro de mera oposição irreconciliável para consigo próprio; perante o espírito absoluto, a natureza “se torna um produto privado da potência de uma fronteira ou limite” (idem, p. 108). Contudo, é preciso não perder de vista, segundo Hegel, o caráter proeminente do espírito absoluto, o qual “só pode ser apreendido como atividade absoluta”, que, a um só tempo, compreende e criticamente suprassume [*aufhebt*] as determinações e as vicissitudes das dimensões teóricas e práticas das leis da natureza (interna e externa) e do espírito subjetivo e social. Nesse sentido, como o espírito absoluto se diferencia de si mesmo, a partir de si mesmo, o seu *outro* passa a ser, portanto, a própria natureza que traz consigo a “ideia absoluta” por intermédio de seu *ponente*, o espírito; ou seja, a verdade da natureza é o próprio espírito (idem, *ibidem*).

Todavia, se por um lado a verdade da natureza deve ser entendida como produto do espírito, por outro lado, tal primazia deve ser reconhecida como idealidade e negatividade sob dois aspectos, subjetivo e objetivo, na medida em que tanto o espírito se particulariza e nega a si mesmo como subjetividade, quanto igualmente suprassume essa particularização e negatividade de modo a exigir para si outra determinação. Ou seja, enquanto mera subjetividade, o espírito é apenas a verdade da natureza, que se lhe contrapõe como ser-outro limitado e ainda não diferenciado de si por si mesmo, condição esta que igualmente submete o espírito à existência limitada ao saber e à vontade, “ao conhecimento e ao mero dever” (a esfera da finitude do espírito teórico e prático) (idem, p. 108-109). No que tange à própria natureza como ser-outro do espírito (ideia natural), ela se constitui e se determina como subjetividade limitada, confusa, contraditória e que orbita a pura lógica das “necessidades naturais” (a visão, a atenção, a consciência, a vontade, o pensamento, o desejo e a linguagem). Ao mesmo tempo, essa imediatez da vida humana persiste na satisfação da contradição do sistema das necessidades sensíveis: “fome, sede, cansaço, comida, bebida, saciedade, sono e assim por diante são exemplos de uma tal contradição e de sua solução” (idem, p. 113) que, aliás, sempre recomeça no dia seguinte. Por outro lado, no que concerne ao modo imediato-mediado do *agir* com vistas à vontade do saber e do dever – o qual é igualmente nomeado por Hegel de representação prosaica –, o espírito aspira à satisfação objetiva (e não apenas natural) de suas necessidades, bem como passa a exercer certo grau de liberdade (a “liberdade na ação” efetivada pela vida no Estado), na medida em que efetivamente encontra no mundo do direito, das leis, da vida em família, em todo âmbito abrangente do Estado, a satisfação de suas carências subjetivas e objetivas e o reconhecimento da “liberdade interior” perante à “necessidade presente exteriormente”.

Na visão de Hegel, onde quer que exista a possibilidade de satisfação das necessidades naturais, físicas e espirituais (isto é, subjetivas e objetivas), sempre haverá igualmente a possibilidade do exercício da “liberdade racional” (a despeito do arbítrio que é apenas “liberdade irracional”, calcada em impulsos casuais e na dependência sensível e exterior destes impulsos). Todavia, no conhecimento (imediato ou científico-filosófico), na vontade e na ação, ou mesmo no Estado, não se deve procurar o estágio supremo do exercício da liberdade, uma vez que, no plano da finitude (do espírito subjetivo e objetivo), *o absoluto* é posto tão somente como *objeto*, como *predicado do espírito*. Ou seja, no âmbito da finitude, o absoluto como ideia da liberdade plena é espiritualizado apenas mediante os fins subjetivos e objetivos do espírito, de modo que o alcance e a satisfação de suas determinações de conteúdo ainda se manifestam como parciais, no sentido em que a forma [*Form*] do espírito (o absoluto) não é idêntica a ele próprio. E é justamente nesse sentido que Hegel já insistia, desde a época de Jena, na superioridade da arte enquanto forma sensível de “autoconstituição” (em-si-para-si a partir de si mesmo) do “espírito absolutamente livre” (GW 8, p. 278), em comparação à objetividade das formas jurídico-institucionais de regulação da vida social (a Constituição). Dizer, portanto, que o absoluto é posto tão somente como “objeto” ou predicado do espírito (absoluto objetificado) em suas determinações subjetivas e objetivas, corresponde afirmar que, nessas esferas, o espírito ainda não alcançou a forma [*Form*] idêntica ao próprio si mesmo. E a consequência última dessa “objetificação” do absoluto é o eterno retorno à relatividade da satisfação espiritual. Como diz Hegel, “onde há finitude, sempre novamente irrompe de modo renovado a oposição e a contradição, e a satisfação não consegue sair do relativo” (CE I, p. 112).

No Estado, por exemplo, a liberdade autêntica “alcança efetividade tão somente numa esfera particular da existência e em sua realidade singularizada”, sendo justamente esse um dos motivos pelos quais “o homem sente que os direitos e deveres não são suficientes nestes âmbitos e sob a modalidade mundana e novamente finita da existência” (idem, p.114). Isso corresponde dizer que a liberdade, enquanto “determinação suprema do espírito”, só pode ocorrer de modo pleno por intermédio da “desobjetificação” do próprio absoluto como instância constitutiva e não apenas predicativa do espírito, ou se preferirmos, por intermédio da transfiguração do espírito à forma [*Form*] de si mesmo, a partir da criação do conteúdo [*Gehalt*] substancial como autoconhecimento [*selbstwissenden*]). Arte, religião e filosofia são, de acordo com Hegel, as atividades por meio das quais a *substantivação* subjetivada do “espírito absoluto” (isto é, a substantivação da liberdade subjetiva-espiritual) ocorre de modo pleno, na medida em que, nesses âmbitos, a autossatisfação e a autodeterminação do espírito se estabelecem em si e a partir de si mesmo.

No caso da atividade artística (mas também da religião e da filosofia), o que encontramos, pelo menos na forma de seu conceito, é o que exatamente denominamos por “desobjetificação” do absoluto como instância constitutiva do espírito, na medida em que, no processo e no produto da figuração sensível do absoluto, “a arte possui o verdadeiro, o espírito, como seu próprio objeto” (idem, p. 116), e não o contrário, isto é, “o absoluto como objeto do espírito” (idem, p. 109). Em outros termos, a substantivação subjetivada do absoluto na arte corresponde à transfiguração sensível e à elevação dos conteúdos [*Inhalt*] de verdade do espírito finito à unidade superior do conceito e do exercício da satisfação e liberdade. Nesse sentido, pode-se dizer que a arte opera como exercício crítico de conteúdos próprios à “consciência comum”, a “consciência prosaica”, que, “por todos os lados sufocada na finitude”, não consegue, sem arte, religião e filosofia, superar as suas próprias contraposições, oposições e contradições. Isso significa que os conteúdos da “obra de arte ideal” são os mesmos conteúdos colocados pelo espírito teórico e prático, só que com o importante detalhe de que, no exercício e na expressão da “arte autêntica”, tais conteúdos se manifestam, por um lado, desvencilhados dos moldes representacionais prosaicos [*prosaische Vorstellen*] e, por outro lado, ressignificados ou transfigurados em conteúdos artísticos, segundo as determinações formais da representação sensível [*sinnliche Vorstellen*], ou se preferirmos, da fantasia espiritual artística.

Com efeito, a forma [*Form*] da arte (seja como figura autônoma e autodeterminante do espírito absoluto, seja como atividade imagético-discursiva da liberdade suprema), não deve ser confundida nem com o discurso religioso ou filosófico – como querem Düsing, Steunebink, Danto, entre outros – nem com as demais formas [*Form*] do representar [*Vorstellen*] e discursar [*Darstellen*] prosaicos (ciências naturais, ciências do Estado, história, retórica etc.). Mesmo que os conteúdos artísticos se identifiquem com os da religião, da filosofia etc., ainda assim, no interior dessa identidade, a arte autêntica deve se diferenciar criticamente do discurso comum, seja no plano da configuração, recepção, seja da própria crítica filosófica. Resta saber, porém, como essa diferenciação ocorre em termos exatos.

Após considerar os conteúdos artísticos idênticos aos do espírito finito, Hegel então introduz o aspecto formal da arte como princípio da diferença e do aprofundamento dos conteúdos da consciência prosaica, incluindo a “prosa absoluta” da religião e da filosofia. Assim ele propõe:

a forma [*Form*] da *intuição sensível* pertence, pois, à arte, de tal modo que é a arte que apresenta para a consciência a verdade no modo da configuração

sensível [...] sem, porém, através do meio sensível, querer tornar apreensível o conceito enquanto tal em sua universalidade. Pois justamente a *unidade* do conceito com o fenômeno individual é a essência do belo e de sua produção pela arte. Entretanto [e aqui reside o detalhe principal], esta unidade certamente se produz na arte *também no elemento da representação* [*Vorstellung*], e não apenas no elemento da exterioridade sensível (CE I, p. 116).

É a primeira vez que Hegel associa o conceito da arte em geral à forma da representação como elemento sensível do fenômeno artístico individual. Essa citação é extraída da versão impressa pela *Associação dos amigos do falecido* em 1835, mas, uma década e meia antes, desde a primeira *Preleção sobre estética* em Berlim, em 1820, Hegel já havia ensinado a seus alunos que a representação se constitui não apenas como elemento formal da atividade religiosa ou filosófica, mas também da arte, particularmente da arte romântica-moderna. Nos cadernos de Ascheberg e Terborg, referentes à preleção de 1820/21, encontramos esse ensinamento de Hegel:

no que diz respeito à relação do sensível com a obra de arte como tal, a primeira coisa que deve ser observada é que a obra de arte está relacionada tanto à *intuição* quanto à *representação sensível*, ao externo e ao interno, como natureza externa ou como nossa natureza interna” (GW 28.1, p. 233).

Como já foi exposto no primeiro capítulo deste trabalho, além da dimensão estritamente formal [*Formelle*] interna-subjetiva, está implícita, nesse “duplo aspecto” de determinação do sensível, a dimensão externa-objetiva da forma [*Form*] histórica, nesse caso, as particularizações clássica e romântica. Não surpreende que as questões se deem desse modo, pois, diferentemente da abordagem de Kant, para Hegel, na medida em que as formas da intuição e da imaginação, ou melhor, da intuição e da fantasia, constituem-se como dimensões espaço-temporais (portanto, universais) da interioridade subjetiva, elas também se estabelecem como qualidades espaço-temporais do objeto singular externo (cuja “aparência” [*Scheinen*] não é meramente empírica, mas histórico-conceitual), sendo tanto a interioridade subjetiva quanto a materialidade objetiva formas históricas espiritualmente orientadas. E, nesse sentido, pode-se afirmar que a intuição sensível está para a arte clássica no mesmo plano em que a representação sensível está para a arte romântica-moderna.

Essa conclusão surge no clássico; no romântico, o conteúdo extrapola a forma [*Gestalt*] e exige mais do que a expressão da obra de arte é capaz de oferecer. [No romântico] o conceito na obra de arte é a subjetividade substancial e a expressão dessa subjetividade substancial é dada pela representação sensível (GW 28.1, p. 329).

Nos *Cursos de estética* do primeiro semestre de 1823, Hegel retoma esse ensinamento, agora, dando ênfase à relação de identidade e diferença entre a representação sensível e o pensamento, ou seja, entre a forma [*Form*] interna e expressiva [*Gestalt*] da arte e da filosofia. Interessante notar de passagem que aqui o discurso é figurado como desdobramento, no plano lógico-estético, da *ideia lógica e psicológica* (apresentadas no § 20 da “Lógica enciclopédica” e no § 451 da “Filosofia do espírito” de 1817) de que a representação sensível é igualmente “intuição rememorada”, isto é, “o meio termo entre o achar-se-determinado imediato da inteligência e a inteligência em sua liberdade, o pensar” (ECF III, pp. 234-236). Diz Hegel:

a aparência da arte é sensível, não o elemento do pensamento como na filosofia. A determinação mais detalhada da aparência é assim tomada dos modos do sensível. Já foi observado que o sensível possui um duplo modo: a intuição e representação sensível, consciência externa imediata, ou o sensível de um modo interno já iniciado. Estas são as duas formas [*Form*] do sensível. A representação oscila entre a sensibilidade e o pensamento, por isso, ela contém apreendido o pensamento, ou, como eles caminham juntos na representação, não há limite a ser estabelecido entre o pensamento e o sensível. O sensível é determinado mais de perto a partir do modo como tomamos os objetos, a partir dos sentidos (GW 28.1, p. 444)⁶⁶.

Já nos cursos de verão de 1826 (às vésperas de publicar a nova edição da *Enciclopédia*, em 1827), em vez de contrapor o elemento da representação sensível à forma da filosofia, Hegel se concentra exclusivamente na forma representacional sensível de modo a diferenciá-la de outro tipo de representação, a que ele nomeia de representação geral e abstrata [*allgemein und abstrakt Vorstellung*]. Se nos recordarmos do que já foi dito no tópico anterior a respeito da crítica de Hegel às estéticas iluminista e idealista como “ciências da sensação”, notaremos que, nos cursos do presente ano, o filósofo busca associar essa mesma crítica à sua proposta de compreensão do fundamento das artes individuais (configuração e expressão) a partir da distinção entre representação geral e abstrata (ou reflexão exteriorizada) e representação sensível. Nesse sentido, argumenta Hegel:

existem duas maneiras de proceder com a divisão: a reflexão externa procede de acordo com a maneira habitual de divisão, na medida em que toma os tipos de arte mais comuns [*die gewöhnlichen Kunstarten*] perante si mesma e as submete a uma representação geral e abstrata a partir de fundamentos

⁶⁶ Na variação da transcrição, como opção filológica, pode-se ler o seguinte: “a primeira parte tratou do conceito de “ideia de arte” [*Kunstidee*] e suas formas determinadas por ela mesma. Mas, uma vez que a ideia é em si mesma a expressão sensível dela própria, seu desenvolvimento posterior é aparecer em suas formas [*Form*] e se tornar efetiva. A aparência da arte é em geral a da sensibilidade [*Sinnlichkeit*]; os modos de sensibilidade são duplos: intuição sensível e representação sensível” (GW 28.1, p. 444).

particulares. Mas o fundamento da divisão [*Eintheilungsgrund*] não precisa ser tratado tão externamente: ele deve residir no próprio conceito da obra de arte. A obra de arte é a manifestação da ideia, por isso as várias maneiras de manifestá-la podem ser tomadas como fundamento da configuração; esse é um modo sensível, mas a obra de arte tem um para a representação sensível de acordo com o material [*Material*] no qual ela é apresentada (GW 28.2, p. 767)⁶⁷.

Como se pode notar, a estética de Hegel se refere ao elemento da representação [*Vorstellung*] a partir de três sentidos que não se confundem entre eles: 1) a representação geral e abstrata que, enquanto meio-termo entre a intuição sensível externa (os sentidos ou os órgãos dos sentidos) e o pensar uno em si, mantém os seus conteúdos [*Inhalt*] isolados em suas singularidades, isto é, conservados “*um-depois-do-outro*” no “amplo terreno da universalidade interior, abstrata”, sem a afetação do tempo fluido e mutável agindo neles, e sem a determinação adequada de seus conceitos; quando muito, tais conteúdos conservados isoladamente são ligados de modo exteriorizado, ou seja, mediante as determinações simples que os mantém “um fora do outro”. Nesse caso, “a representação coincide com o entendimento, que só se diferencia dela por relações de universal e particular, causa e efeito etc.” (ECF I, p. 71). Em se tratando da arte, o produto deste modo de representação geral e abstrata é, pois, a “imaginação artística” [*künstlerische Einbildungskraft*] abstrata, a qual geralmente se pretende operar no lugar do conceito; 2) os diversos modos de “representações prosaicas”, cujos conteúdos [*Inhalt*] do saber, da vontade e do dever subjazem ao conteúdo [*Gehalt*] total (pressuposto como gramática do sentido de totalidade, isto é, como “ideia absoluta enquanto tal”), mas são mediados e determinados de acordo com as finalidades do espírito subjetivo e objetivo, teórico e prático, como é o caso da historiografia, das ciências naturais e espirituais, da física e química, do direito e da retórica, entre outros, incluindo os modos peculiares da “consciência comum”, pautados em representações gerais abstratas; 3) a representação sensível da “arte autêntica” que, no conjunto de suas determinações, opera como fantasia artística [*künstlerische Phantasie*]: a “faculdade geral da produção artística ideal” (CE I, p. 282), que não se confunde com a imaginação artística [*künstlerische Einbildungskraft*] pautada em fundamentos particulares mediados pelo *eu abstrato*.

Esses diferentes modos de determinação do conceito de *Vorstellung* já são, na verdade, pressupostos pelo sistema de filosofia. Na Anotação do §20 do *Vorbegriff* da *Ciência da lógica*, na versão da *Enciclopédia* (1827, 1830), Hegel nos oferece um resumo antecipado acerca das

⁶⁷ Notados como variações do caderno de anotações de Griesheim, nos cadernos de Johann Conrad Carl Löwe e de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler se pode ler: “o sensível está para a intuição imediata, ou também para a representação sensível” [Nota 22] (GW 28.2, p. 767).

diferentes formas [*Form*] de compreensão da natureza e dos modos do conhecimento: intuição sensível, representação e pensamento, os quais são expostos detalhadamente na seção “Psicologia” da filosofia do espírito subjetivo. Embora a exposição seja breve, nos é possível localizar aqui o caráter formal e psicológico da representação (enquanto meio-termo entre a intuição sensível e o pensamento uno em si), cujos diferentes modos de sua determinação (geral e abstrata, prosaica e sensível-artística) envolvem os modos de fixação, relação, elaboração e determinação dos conteúdos espirituais em si (conservados no “amplo terreno da universalidade interior, abstrata”) como determinantes.

No caso da intuição sensível, costuma-se tomar por explicação que ela tem a sua origem nos órgãos dos sentidos, mas a “denominação do instrumento” por si mesmo, a visão, audição, tato etc., diz Hegel, “não oferece nenhuma determinação para o que é apreendido por ele” (ECF, I, p. 70), sendo necessário acrescentar à intuição o pensamento, levando-se em conta a diferença e identidade entre os dois, a singularidade e a universalidade. “A diferença entre o *sensível* e o pensamento deve-se colocar em que a determinação do sensível é a *singularidade*” (idem, ibidem). Todavia, enquanto singularidade, o sensível igualmente se define tanto como ser espacial (ser-*ao-lado-de-um-outro*) quanto como ser temporal (ser-um-depois-do-outro), que são formas abstratas de identidade e diferença entre a singularidade da “matéria sensível” e a singularidade do pensar sobre ela. Ora, se para o sensível são postas as determinações da singularidade e da forma abstrata da intuição, “do [ser] *fora-um-do-outro*” (sujeito-objeto), pode-se acrescentar então que essas determinações mesmas são, por sua vez, pensamentos e universais” (idem, p. 71). O pensamento e o universal, nesse caso, nada mais são senão o “pensamento uno em si” e o “outro” de si mesmo (as sensações, as representações, o *eu abstrato* enquanto “*pensar como sujeito*”, a comunidade, a linguagem, a fantasia etc.), sob o qual nada foge ao pensamento.

Assim como na intuição, na representação sensível, a “matéria sensível” é considerada “conteúdo [*Inhalt*] legítimo”, porém, com a diferença de que esse conteúdo é agora determinado como imagem interior, como conteúdo que “está em mim”. Nesse caso, além do sensível, a representação tem igualmente por conteúdo “uma matéria originária do pensar consciente-de-si, como as representações do jurídico, do ético, do religioso e também do pensar mesmo” (idem, p. 70). Quanto ao âmbito propriamente estético-filosófico, pode-se dizer que, entre os conteúdos do representar sensível (a imagem do objeto externo e a matéria originária do pensar consciente de si), está incluído o material da fantasia artística, que justamente se define como sendo a habilidade espiritual de transfiguração e elevação dos conteúdos sensíveis do espírito em geral (subjetivo e objeto) à dignidade de objeto absoluto na arte.

Todavia, no âmbito puramente lógico, a ideia absoluta como ideia pura (a ideia no elemento abstrato do pensar) envolve a universalidade da *Vorstellung* – enquanto um modo de operar implícito produzido pelo pensamento (idem, p. 40) – apenas como um “amplo terreno da universalidade interior, abstrata”, a forma [*Form*] do “representar em geral”, sob a qual os conteúdos se mantêm conservados “*um-depois-do-outro*”, sem a afetação do tempo fluido e mutável agindo neles, e sem a determinação adequada de seus conceitos. Assim, mesmo que ligados entre si, tais conteúdos se determinam de modo exteriorizado, isto é, mediante determinações simples, que os mantêm “um fora do outro”. De acordo com Hegel, aqui a representação ainda “coincide com o entendimento, que só se diferencia dela por relações de universal e particular, de causa e efeito etc.” (idem, p. 71). Embora haja um apelo à unidade entre universalidade, particularidade e singularidade – muito embora ainda possamos falar em unidade entre forma e conteúdo, já que a matéria sensível se mantêm aqui subsumida como conteúdo representado, como *pensar simples* –, quando muito, esse modo de representação geral e abstrata [*allgemein und abstrakt Vorstellung*] só é capaz de alcançar determinações espirituais isoladas, por exemplo, de que “direito é direito”, “Deus é Deus” ou, ainda, de que “Deus é criador do mundo, onisciente, onipotente etc.” (idem, ibidem), sem contudo sustentá-las para além da determinação do seu sujeito (o “eu”, enquanto existência da universalidade abstrata, “é o *pensar* como *sujeito*”), ou seja, como conceito: “o substancial que se mantêm firme por si mesmo” e que, por esse motivo, “é o suporte para os fins particulares que ele promove e leva a termo” (CL, p. 73). E nisso reside, segundo Hegel, uma diferença importante entre a representação geral e abstrata (universalidade interior abstrata) e o pensamento conceitual, que se faz presente em todas as particularizações que perpassam a vida do espírito; pois se, por um lado, podemos afirmar que “a filosofia não faz outra coisa que transformar representações em pensamentos”, por outro lado, “depois disso, ela transforma os simples pensamentos em conceito” (idem, p. 71). Como veremos a seguir, no âmbito da filosofia da arte de Hegel, o produto deste modo de representação geral e abstrata é a “imaginação artística” [*künstlerische Einbildungskraft*] da “subjetividade do eu” abstrata, a qual geralmente se pretende inadequadamente operar no lugar do conceito.

Todavia, no “reino das sombras” (a Lógica)⁶⁸, a ideia absoluta enquanto tal (o pensamento absoluto tal como se desenvolve no puro elemento do pensamento) ainda não foi

⁶⁸ A metáfora do “reino das sombras” é utilizada por Hegel em dois momentos no sistema de filosofia. No primeiro, ele faz uso dessa imagem para se referir “ao mundo das essencialidades simples, libertado de toda concreção sensível”, isto é, à *Ciência da Lógica*, cuja centralidade é a apreensão e apresentação da ideia absoluta como gramática do sentido de totalidade, tal como ela se desenvolve no puro elemento do pensamento antes de sua efetivação na filosofia da natureza e na filosofia do espírito. Nesse sentido afirma Hegel: a *Ciência da lógica* “é a

justificada de acordo com os seus desdobramentos na filosofia da natureza e do espírito. Por isso mesmo, a representação interior em geral, em parte, simplesmente coincide com as determinações de causa e efeito do entendimento, em parte, apenas presume as determinações mais simples e rudimentares do pensamento (idem, p. 131-132). Ou seja, o ato consciente de “tomar para si” uma imagem de modo que ela seja, para o *eu*, algo distinto da intuição sensível de objetos externos, quando muito, só pode alcançar impressões singulares e isoladas dos “fins particulares”, os quais são pressupostos pelo conteúdo [*Gehalt*] essencial que os promove e os leva a termo. Como veremos de modo mais detalhado no próximo tópico (2.2), na “filosofia do espírito” (subjetivo e objetivo), a representação enquanto “intuição rememorada” já contém em si a determinação da consciência como espírito, isto é, da inteligência “penetrada pela certeza do espírito” (ECF III, p. 224), de modo que os conteúdos [*Inhalt*] e os fins particulares (o saber, a vontade, o dever etc.) representados pela “consciência comum” são levados a termo e, assim, alcançam a efetividade [*wirklichkeit*] na esfera particular da existência e em sua realidade singularizada sem, contudo, perder de vista o conteúdo [*Gehalt*] total, pressuposto como gramática primordial.

Já com relação à filosofia da arte, o “reino do belo artístico”, a representação sensível opera como instância de reorganização imediato-mediada da consciência externa (intuição sensível) por um lado, e, à medida que a reorganiza, por outro lado, recria como espírito ficcional (ou fantasia artística) os conteúdos espirituais historicamente intuídos, refletidos, fixados e objetificados como materiais teóricos e práticos da existência e realidade espiritual finita. Esse exercício de aprofundamento e transfiguração subjetivo-espiritual não pressupõe, de modo algum, ruptura radical com os conteúdos conservados como imagens (consciente ou inconscientemente) no amplo quadro das representações interiores. Na visão de Hegel, ato criativo não é ato discricionário, arbitrário, não é dom divino ou talento gratuito, marco zero; muito menos a habilidade artística é produto de imaginação abstrata, vazia de conteúdo espiritual. Por outro lado, também não é adequada a afirmação de que o fantasiar artístico, no sentido estritamente hegeliano do termo, corresponde à mimetização artística de conteúdos

apresentação de Deus, tal como ele é em sua essência eterna antes da criação da natureza e de um espírito finito”. Conferir: HEGEL, Georg W. F. *Ciência da lógica I: a doutrina do ser*. Trad. Christian G. Iber, Marloren L. Miranda e Federico Orsini. Coordenador: Agemir Bavaresco. Colaboradores: Michela Bordignon, Tomás Farcic Menk, Danilo Costa e Karl-Heinz Effen. Petrópolis: Vozes, 2016, p. 52 (a partir deste ponto, usaremos a abreviatura “CL”, seguida do volume “I” e da página de referência). Já em um segundo momento, Hegel faz uso da mesma metáfora do “reino das sombras”, mas agora para se referir ao mundo de sombras das formas sensíveis da visão, da audição e da representação sensível. Nesse sentido ele assevera: “a arte produz intencionalmente a partir do sensível apenas um mundo de sombras de formas, sons e visões [...] estas formas e sons sensíveis não se apresentam na arte em vista deles mesmos e de sua forma imediata, mas com o fim de garantir, nessa forma, satisfação para interesses espirituais superiores” (CE I, p. 59-60).

fixados e cristalizados pelas representações prosaicas. Muito embora a elas esteja ligado “o fazer artístico autêntico”, de suas asperezas, embotamentos e círculos viciosos deve a arte ideal criticamente se diferenciar. Dito de outro modo, a representação sensível (artística, poética ou ideal) se define fundamentalmente como um ato de “aperfeiçoamento” e elevação dos conteúdos de verdade do espírito finito à unidade superior do conceito e do exercício da satisfação e liberdade autodeterminantes, ainda que no plano sensível de expressão do absoluto; e é justamente por isso que dela se diferencia tanto a representação geral e abstrata, meramente psicológica, quanto os demais modos da representação prosaica. Ao contrário do que ocorre com os modos representacionais ordinários, nos quais o absoluto é subsumido como “objeto do espírito” (CE I, p. 109), como predicado deste, na representação artística ideal, inversamente, é o próprio espírito que se faz predicado do absoluto como liberdade autodeterminante (idem, p. 116).

Nesse sentido, a proposição hegeliana de que na época moderna “a arte está *relegada* à nossa *representação* [*Vorstellung*]” – e que, “além da fruição imediata, as obras de arte também suscitam em nós o juízo, na medida em que submetemos à nossa consideração pensante o conteúdo [*Inhalt*] e o meio de exposição da obra de arte” (idem, p. 35) – tanto sugere a elevação da configuração, fruição e conceitualização da obra ao nível rememorativo do “fantasiar artístico”, quanto também sugere um certo grau acentuado de dificuldade, por parte dos artistas e juízes da arte (espectadores e estetas), em destacarem a posição e a função autênticas da “arte ideal” frente à inevitável tendência de circunscrição do exercício autoconsciente da “liberdade plena” aos limites sensíveis e reflexivos impostos pela lógica objetificante do mundo das necessidades, a prosa dos ideais de liberdade rasos.

Com efeito, tanto a reivindicação por uma nova “ciência da arte”, quanto os resultados que a filosofia da história das artes de Hegel apresenta em relação à compreensão do fenômeno artístico moderno, não são indicativos, segundo a nossa compreensão, nem da necessidade de “transmutação da arte em filosofia” nem apontam para a impossibilidade da produção, fruição e crítica da “boa arte”, a “arte autêntica”. Muito pelo contrário, o que Hegel propõe com o conceito de arte moderna é a distinção mais exata, isto é, “efetivamente equipada com a potência do conceito” (CE I, p. 108), entre “arte ideal” e “arte de ideais rasos”, sendo a distinção entre representação sensível (artística, poética, ideal) e representação prosaica um dos pontos centrais da questão. E, nesse aspecto, uma das metáforas fornecida por Goethe (2020, p. 317), em suas *Notas e ensaios para melhor compreensão do Divã ocidente-oriental*, quando tece elogios e críticas à arte e aos poetas persas, é certamente útil a Hegel. Ao comparar a lógica da liberdade no “mundo prático” ao exercício livre de criação e fruição artística, o “senso estético”, Goethe

afirma: “a confusão que surge na imaginação por meio de tais produções é comparável àquela que temos quando caminhamos dentro de um bazar oriental, ou dentro de uma feira europeia” (idem, *ibidem*). Isso porque “nem sempre as mercadorias mais valiosas estão bem separadas das menos valiosas, elas se misturam aos nossos olhos, e com frequência também vemos os barris, caixas e sacos nos quais foram transportadas” (idem, *ibidem*).

2.1.2 A representação sensível como forma de transfiguração da representação prosaica do entendimento

A arte deve ser poesia ou prosa? O que é, pois, poesia e prosa na arte? (CE I, p. 173). Como pudemos notar até aqui, essa questão levantada por Hegel, na primeira parte dos *Cursos de estética*, carrega consigo inúmeras implicações, a começar pela própria espessura e alcance dos termos poesia e prosa no interior de sua abordagem estético-filosófica. Se por um lado, “poesia” ou “fazer artístico” corresponde ao trabalho de “idealização artística do espírito”, “prosa” ou “fazer prosaico”, por outro lado, reflete todo e qualquer trabalho de “idealização da natureza pelo espírito”, desde a mais básica até a mais cultivada forma de idealização prática e teórica da existência. A diferença principal entre esses dois modos de idealização já foi indicada no tópico anterior. Em geral, a idealidade corresponde ao exercício da liberdade espiritual, cuja determinação real e concreta é norteada de acordo com os fins particulares almejados e levados a termo na relação do espírito para com a natureza. Isto é, enquanto o trabalho de “idealização da natureza pelo espírito” tem por efeito a concreção do exercício da liberdade espiritual ao nível predicativo do absoluto (o absoluto como objeto do espírito), na medida em que a finalidade levada a termo é capaz de suprir tão somente as necessidades finitas do espírito humano (a satisfação do sistema das necessidades sensíveis, da existência sensível e da liberdade no saber e na vontade); o trabalho de “idealização artística do espírito”, por sua vez, compromete-se com um nível substantivo de determinação do absoluto no que concerne à existência e às representações sensíveis – o que nomeamos de “liberdade sensível suprema” ou “liberdade sensível absoluta, plena” –, uma vez que o objeto colocado em questão, idealizado e artisticamente produzido, é o próprio *si mesmo* do espírito. Todavia, ainda se faz necessário observar o modo pelo qual os conteúdos da prosa penetram a forma artística e, a partir dessa penetração, são elevados ao ponto máximo de expressão sensível da ideia absoluta sem haver, contudo, cisão radical dos limites que separam o “fazer artístico” do “fazer prosaico”.

Nesse aspecto, o conceito hegeliano de trabalho pode ser útil a compreensão, na medida em que tanto a ação quanto os resultados da representação e apropriação da natureza pelo

espírito pressupõem idealidade, ainda que em níveis e modos distintos de formação [*Bildung*] e concreção da ideia absoluta. Como nos lembra Marcia Gonçalves (2005, p. 53), para Hegel, a arte, como produto do espírito, “não é mera negação da natureza ou da *prosa do mundo*, mas sua idealização. Essa idealização, como forma de superação do aspecto contingente da realidade natural e prosaica, constitui a verdadeira liberdade e autonomia da arte”. Nessa direção, convém aqui destacar pelo menos três sentidos distintos do termo “prosa” no pensamento de Hegel: 1) a “prosa natural”, que corresponde a níveis abstratos e incipientes de representação e apropriação da natureza pelo trabalho; 2) a “prosa do entendimento”, que corresponde à negação e à elevação do sujeito acima do “sistema das necessidades sensíveis”, isto é, a prosa científica e; 3) a “prosa absoluta”, que tanto diz respeito à representação e à apropriação do sensível pelo exercício artístico quanto se refere à forma e ao exercício da religião e da filosofia.

Na verdade, a expressão “prosa natural” não se mostra totalmente adequada à compreensão dos impulsos mais básicos e rudimentares de apropriação da natureza pelo trabalho, uma vez que todo o trabalho humano, independente do grau de elaboração ou finalidade em questão, é em si atividade cultural, que envolve representação e simbolização dos objetos sensíveis, para além do simples suprimento das necessidades sensíveis mais básicas. Contudo, se levarmos em consideração a interpretação de Erich Heller (1980, pp 465-479.) de que, em Hegel, o termo “prosa” se mostra mais apropriado à compreensão dos atos modernos da “era da cientificidade”, a “era da prosa”⁶⁹, então poderemos tomar a expressão “prosa natural” para nos referirmos às condições menos desenvolvidas, mais primárias do ato de apropriação da natureza pelo espírito de modo a diferenciá-la dos significados específicos da “prosa cultural”, a “prosa do entendimento”, referenciada por Heller.

Como explica Gonçalves (2005, p. 48), para Hegel, “a contradição própria da vida possui o germe de sua própria superação”. Assim, “o homem como espírito evolui naturalmente em direção a sua própria idealidade, e tem como impulso natural transformar a natureza imediata e exterior em algo próprio”. Ou, nas palavras de Hegel, enquanto idealidade, “a verdade da natureza é o próprio espírito” (CE II, p. 108). Todavia, vale lembrar que, quanto ao aspecto de formação [*Bildung*] do homem como espírito, não se coloca aqui em discussão a noção unilateral e singular de trabalho como “uma habilidade que domina uma certa coisa, mas

⁶⁹ Assim afirma o intérprete: “para Hegel, era da prosa é a era científica, no sentido em que *prosa* é a nossa psicologia, sociologia, economia e todos os nossos esforços para compreensão da natureza do mundo”. Conferir: HELLER, Erich. The Poet in the Age of Prose: Reflections on Hegel's Aesthetics and Rilke's Duino Elegies. In: *The Monist Philosophy Journal*. Vol. 63, nº 4, 1980, p. 465.

não domina a potência universal e essência objetiva em sua totalidade”⁷⁰, ou seja, como “uma liberdade que ainda permanece no interior da escravidão” (FE, p. 151), que tão somente trabalha e não possui relação autônoma, por exemplo, de uso ou propriedade do produto de sua ação. Ao contrário, considera-se aqui tão somente o conceito hegeliano de trabalho como prática essencial de mediação e transformação da “consciência de si” em “autoconsciência” (ou consciência para si), que não se determina de modo simplesmente imediato, mas que, no plano da imediatez ideal, coloca em ato a formação autoconsciente, autônoma e livre. Como diz Hegel, “a vida caminha para negação e para dor que acompanha a negação e é somente afirmativa por si mesma por meio da eliminação da contraposição e contradição. Se, todavia, ela permanece estacionada na mera contradição, então sucumbe na contradição” (CE I, p. 112).

Disso, segue-se que, na relação primária do homem com a natureza imediata, encontra-se subsumido o desejo de apoderar-se da natureza e elevar-se acima dela. Todavia, nesse impulso primário de apropriação do natural, o que o sistema das necessidades sensíveis (fome, sede, cansaço, comida, bebida etc.) desvela de modo concreto nada mais é senão a imediata dependência humana dos meios naturais. Nesse âmbito natural da existência humana, diz Hegel, “o conteúdo das satisfações é de natureza finita e limitada; a satisfação não é absoluta e, por isso, caminha novamente sem cessar para uma nova necessidade” (idem, p. 113). Em segundo lugar, porém, como relata Gonçalves (2005, p. 49), a superação da contradição, posta pelos níveis mais abstratos da relação indivíduo/natureza, dá-se justamente a partir da transformação desses impulsos primários em formas mais efetivas de apropriação do natural por meio “do trabalho, do uso e da propriedade”, o que em última instância compreende tanto a transformação da realidade em si ou a conversão do mundo objetivo em meio secundário para a existência humana, quanto a espiritualização da individualidade, a qual se torna, a partir disso, um “fim em si mesmo”. A transformação do trabalho natural em trabalho espiritual ou, se preferirmos, a transformação da “prosa natural” em “prosa cultural”, determina-se essencialmente a partir da concreção da “razão da vontade” pela “liberdade da ação”, isto é, a partir da perda do caráter de estranhamento e ganho de esclarecimento, espiritualização e subjetivação concretas do

⁷⁰ No § 196 da *Fenomenologia do espírito*, Hegel atribui a este aspecto unilateral e singular do trabalho, enquanto mera “habilidade que domina uma certa coisa”, a ausência de uma “reflexão” necessária aos “dois momentos” de determinação deste “agir formativo”, a saber, “o momento do medo, do serviço em geral, e também o momento do formar”. Nesse sentido, Hegel assevera: “se [a consciência] não suportou o medo absoluto, mas somente alguma angústia, a essência negativa [a negatividade absoluta] ficou sendo para ela algo exterior: sua substância não foi integralmente contaminada por ela [...] o sentido próprio é *obstinação*, uma liberdade que ainda permanece no interior da escravidão. Como nesse caso a pura forma não pode tornar-se essência, assim também essa forma, considerada como expansão para além do singular, não pode ser um formar universal, conceito absoluto”. Conferir: HEGEL, Georg W. F. *Fenomenologia do espírito*. Trad. de Paulo Meneses, com a colaboração de Karl-Heinz Effen e José Nogueira Machado. 9ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014, p. 151 (a partir deste ponto, usaremos a abreviatura “FE” seguida da página de referência da obra).

desejo de saber, do ímpeto pelo conhecimento, seja por meio dos níveis mais básicos e especializados (matemática, biologia, engenharia, direito, economia, antropologia, sociologia, e assim por diante), seja pelo “estágio supremo” do saber científico, a filosofia. Nas palavras de Hegel,

aquele que não sabe, não é livre, pois diante dele se coloca um mundo estranho para si mesmo, um além e um outro lado, do qual ele depende, sem que tenha feito este mundo estranho para si mesmo e, com isso, esteja nele consigo mesmo como um algo que é seu. O impulso do desejo de saber [...] decorre somente da aspiração de superar aquela relação de não-liberdade e de se apropriar do mundo na representação e no pensamento. De modo oposto, a liberdade na ação parte do fato de que a razão da vontade alcance efetividade. A vontade efetiva tem sua razão na vida do Estado (CE I, p. 113).

Outra implicação, envolvida na questão levantada por Hegel sobre “o poético e prosaico na arte”, é a diferenciação qualitativa e, ao mesmo tempo, o modo específico de penetração dos conteúdos da prosa no âmbito do “fazer artístico”. Enquanto exercício da liberdade sensível, o “fazer artístico” ou “fazer poético” se delinea como estágio supremo da liberdade na ação e na superação da exterioridade do sensível. Como já foi explicado no tópico anterior, a liberdade que, no âmbito do exercício teórico e prático da vida finita no Estado, se circunscreve aos aspectos singulares relativos e aos seus objetos singulares, é a mesma liberdade que, no âmbito da arte ideal, encontra a sua resignificação e versão mais elevada. Nesse sentido, o trabalho artístico tanto deve envolver os conteúdos prosaicos interiormente representados e exteriormente efetivados e levados a termo pelo entendimento quanto, ao mesmo tempo, deles deve se diferenciar essencialmente.

É certo que esse processo de interiorização e externalização artística de conteúdos espirituais não é tarefa fácil para a arte romântica-moderna. Como diz Hegel, na “era da prosa”, fazer eclodir um conteúdo artístico substancial desde o ânimo humano pode ser comparado a “uma pedra rara, que apenas cintila [*scheinen*] em pontos singulares, um cintilar que é como um relâmpago” (CE II, p. 316). Pois se, de um lado, as condições subjetivas e objetivas, históricas e matérias de produção, expressão e crítica das obras estão mediadas por leis da representação prosaica, a *exatidão*, a *determinidade* distinta e a *inteligibilidade* [*Verständlichkeit*] clara (CE IV, p. 53), de outro lado, para além da fruição imediata, “as obras de arte também suscitam em nós o juízo, na medida em que submetemos à nossa consideração pensante o conteúdo [*Inhalt*] e o meio de exposição da obra de arte, bem como a adequação e inadequação de ambos” (CE I, p. 35).

No entanto, se o conteúdo artístico “extrapola a forma [*Gestalt*] e exige mais do que a expressão da obra de arte é capaz de oferecer”, então o modo sensível (a representação), por meio do qual esse conteúdo é configurado e apresentado, não pode se conformar às leis da representação prosaica, uma vez que para esta importa tão somente uma “finalidade prática particular” – que “tem de se manter com suas representações no mesmo âmbito do seu conteúdo e na exatidão abstrata” (CE IV, p. 54) –, ao passo que à arte importa a gama de conteúdos que abarcam todas as esferas da vida autoconsciente. Em outras palavras, à arte não interessa a exatidão, a determinidade distinta, a inteligibilidade clara ou os fins particulares levados à expressão pelo discurso científico, a prosa do entendimento, mas sim a aparição “da subjetividade substancial e a expressão dessa subjetividade substancial para a representação sensível” (GW 28.1, p. 329), seja porque “toda produção artística é derivada de um espírito único” (idem, p. 47), seja porque a finalidade da arte é a expressão da máxima liberdade sensível desse “espírito único”.

Nesse sentido, devemos considerar que a produção artística autêntica tanto pressupõe a negação das finalidades do “fazer prosaico” quanto igualmente implica a afirmação de seus conteúdos. Enquanto atividade autoconsciente, o “fazer artístico” necessita afirmar os conteúdos prosaicos, porque sua configuração e sua determinação não podem se prender a nenhum tipo de idealização meramente formal, abstrata ou psicológica; genialidade gratuita, talento natural ou dom divino devem ser desconsiderados como princípios de elaboração dos conteúdos artísticos, uma vez que a arte não tem a pretensão de imitar a natureza, seja ela externa ou interna à consciência. No entanto, por outro lado, a arte também precisa negar os conteúdos determinados e objetificados pela prosa do entendimento, posto que sua finalidade não se reduz à pura e simples retratação dos conteúdos espirituais da consciência, do discurso e dos costumes da vida prosaica, mas antes à resignificação e à recriação destes. Isto é, ao trabalho artístico autêntico cabe, por um lado, penetrar os conteúdos sensíveis da consciência comum que escapam à apreensão, determinação e objetificação teórica e prática da esfera das necessidades (o caráter, as paixões, os sentimentos, a angústia, a tristeza, a alegria, a dor, o humor etc.) e, por outro lado, submeter esses conteúdos singulares ao âmbito da fantasia [*Phantasie*] (a faculdade universal da produção artística ideal), tanto para que eles sejam elaborados e apresentados como imagem sensível concreta do espírito absoluto, quanto para que sirvam de contraposição e resignificação da exatidão, inteligibilidade, clareza e limites circunscritos à esfera prosaica da vida moderna. E esse movimento de resignificação e elevação dos conteúdos sensíveis da prosa mundana à dignidade de exercício da plena liberdade

sensível pode ser notado mais perto a partir da distinção e da aproximação que Hegel estabelece entre historiografia, oratória e arte.

Como já foi indicado, para a representação prosaica importa a verdade do entendimento [*verständig*] destituída da verdade espiritual absoluta, a qual se circunscreve ao âmbito da relação de causa e efeito, finalidade e meio e outras categorias do pensar limitado (CE IV, p. 26). Trata-se de um modelo representacional-discursivo, no qual se submete o objeto sensível ao registro da conceitualização sempre com vistas a uma finalidade prática específica. A historiografia é um exemplo enfático desse modo particular de representação de mundo, visto que ela se pauta essencialmente nos fatos e acontecimentos objetivos. O mesmo vale para arte da oratória, cuja “conformidade a fins” é extrínseca aos interesses internos do sujeito; nela importa o convencimento e a persuasão, que são finalidades objetivamente determinadas⁷¹.

Ao contrário da representação artística, no caso da representação historiográfica, por exemplo, é possível notar pouco espaço dedicado ao exercício da imaginação e da subjetividade, na medida em que o historiador deve se debruçar sobre os fatos sem a pretensão de modificá-los, a partir de anacronismos de ordem subjetiva. “Ele deve narrar o que se apresenta e como se apresenta, sem interpretá-lo ou configurá-lo poeticamente” (idem, p. 39). Por se tratar da objetividade do objeto, ao historiador não é permitida “a liberdade de submeter as circunstâncias, os caracteres e os eventos encontrados” à sua própria fantasia. Por outro, ele não deve se satisfazer apenas com a simples apreensão e “exatidão singular” dos fatos narrados, “mas deve ordenar e configurar ao mesmo tempo o que foi apreendido e reunir e agrupar os traços, acontecimentos e atos singulares” de tal modo que desperte no leitor “uma imagem nítida da nação, da época, das circunstâncias exteriores e da grandeza ou da fraqueza interior de seus indivíduos agentes em uma vitalidade plena de caracteres” (idem, p. 37). Por exemplo, apesar de Heródoto, em sua *História*, utilizar-se de pressupostos métricos ou mesmo de estabelecer inflexões fantásticas em suas narrativas, o que está posto como centralidade em sua obra, segundo a compressão de Hegel, é a exatidão das ocorrências históricas. É desse modo

⁷¹ Sobre o caráter prosaico da oratória e sua diferença em relação à arte, Hegel afirma: “na oratória em geral a exposição e a consumação artísticas não são aquilo que constitui o último e mais elevado interesse do orador, mas ele tem, para além da arte, ainda uma finalidade ulterior de que a forma [*Form*] inteira e a formação do discurso são empregadas muito mais apenas como o meio mais eficaz para executar um interesse que reside fora da arte [...] a oratória perde desse modo, também por esse lado, a sua forma livre e se torna uma intencionalidade, um dever [*Sollen*], o qual também, no que concerne ao êxito no discurso mesmo e no seu tratamento artístico, não encontra a sua realização [...] Na eloquência, todavia, a arte alcança apenas a posição de uma obra secundária convocada como ajuda; a finalidade propriamente dita, ao contrário, não diz respeito em nada à arte como tal, mas é de espécie prática, instrução, edificação, decisão de questões jurídicas, relações de Estado etc.” (CE VI, p. 41-42).

que Heródoto “se esforça reiteradamente com pesquisa aplicada e observação prudente pelo conhecimento exato daquilo que pensa em narrar” (idem, *ibidem*).

Na verdade, esse critério de precisão narrativa dos acontecimentos históricos e sua diferença em relação aos relatos poéticos já havia sido estabelecido pelo próprio Heródoto, e pode ser identificado, por exemplo, na distinção que o fidedigno repórter de fatos faz entre o seu trabalho e a narrativa poética de Homero da guerra dos gregos contra os troianos. Como nos lembra Vieira-Filho (2008, p. 144), para Heródoto, “Helena foi raptada não por Páris, mas sim por Alêxandros, os quais, por sua vez, após ventos fortes que modificaram a direção de sua nau, foram cair sob a custódia do rei egípcio Proteus, que confiscou o rapto e os expulsou de sua terra”; ao contrário da versão de Homero, “a guerra ocorreu porque os troianos não tinham Helena lá para devolvê-la” (idem, *ibidem*). Assim, reclama Heródoto: “em minha opinião Homero também conhecia essa história, mas percebendo que ela não convinha tão bem à poesia quanto a versão por ele usada, o poeta a rejeitou deliberadamente, mostrando, porém, que a conhecia”⁷².

Em certa medida, Hegel acompanha o aspecto formal da tese aristotélica de que “a arte é mais filosófica e mais nobre do que a narrativa historiográfica”, uma vez que ela está mais relacionada ao universal que a historiografia, a qual se refere tão somente ao particular. Segundo Aristóteles (2015, pp. 95-96), “a tarefa do poeta”, por exemplo, “não é a de dizer o que de fato ocorreu, mas o que é possível e poderia ter ocorrido segundo a verossimilhança e necessidade” e, nesse sentido, o historiador e o poeta “diferem entre si não por descreverem os eventos em versos ou em prosa, mas porque um se refere aos eventos que de fato ocorreram, enquanto o outro aos que poderiam ter ocorrido”⁷³. Tal caráter “universal” da poesia (e de “outras artes miméticas”), nesse caso, tem a ver sobretudo com a coesão narrativa “em torno uma ação una”, que não diz respeito à precisão dos fatos ocorridos com o “indivíduo particular”, mas sim à imaginação mimética de um único evento e enredamento (a mimese da ação). “Universal é o que se apresenta a tal tipo de homem que fará ou dirá tal tipo de coisa em conformidade com a verossimilhança e a necessidade; eis o que a poesia visa” (idem, p. 97), diz o filósofo grego. Mas, a essa conformidade, soma-se a importante finalidade que é a afetação do espectador, “uma vez que a mimese tem por finalidade não apenas a ação conduzida a seu termo, mas

⁷² HERÓDOTO. *História II*. Trad. Mário da Gama Cury. 2ª edição. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1988, p. 116. Citado por: FILHO, Antonio Vieira S. *Poesia e prosa: arte e filosofia na estética de Hegel*. Campinas: Pontes editores, 2008, p. 144-145.

⁷³ De acordo com Henry Paolucci, a passagem da poética aristotélica é a mais hegeliana das passagens de Aristóteles, uma vez que nessa definição de arte estaria contida uma certa antecipação do absoluto da arte em Hegel. Sobre isso Conferir: PAOLUCCI, Henry. The Poetics of Aristoteles and Hegel. In: *Hegel in Comparative Literature*. Review of National Literatures, Vol. 1, nº 2, 1970, pp. 200-2009.

também os acontecimentos que suscitam o pavor e a compaixão” (idem, p. 102). Para Aristóteles, na medida em que “tais emoções, uma após a outra, se realizam, sobretudo, contra nossa expectativa, segue-se que os enredos desse tipo são necessariamente os mais belos” (idem, p. 102).

No entanto, diferente de Aristóteles, para Hegel, a especificidade da arte da poesia, assim como da arte em geral, não se subtrai à conformidade da “verossimilhança e necessidade”, dado que ela não se propõe à imaginação abstrata de eventos e enredamentos supostos. Tampouco o “efeito estético” da afetação do público pode corresponder à finalidade da arte autêntica em geral, como já buscamos mostrar na primeira parte deste trabalho. Para Hegel, a superioridade da arte em relação à historiografia diz respeito, em última análise, ao conteúdo [*Gehalt*] substancial que a fantasia artística é capaz formular e levar à expressão como obra de arte do espírito, sendo esta espécie de imaginação simbólica (e meramente psicológica), enquanto forma [*Form*] universal de expressão artística, apenas uma determinação subjacente ao início da arte e, portanto, ao começo da própria filosofia da arte⁷⁴.

É certo que a representação artística se difere da historiografia do ponto de vista formal, e esse parece ser o aspecto central da distinção, na medida em que é a finalidade ou, como diz Hegel, a “conformidade a fins”, aquilo que estabelece os limites entre uma forma e outra. De outra parte, é ao mesmo tempo verdade que os conteúdos da historiografia igualmente penetram a fantasia artística, posto que seu objeto permanece o espírito absoluto. Vale lembrar, porém, que a unidade concreta (unidade diferenciável) entre esses dois âmbitos só se estabelece a partir da dissolução “do conteúdo [*Gehalt*] e estado de mundo autenticamente poéticos” (CE IV, 37), ou seja, a partir da dissolução da “substancialidade ética” (o todo fechado), que caracteriza as formas individuais e objetivas do mundo grego-antigo; antes dessa dissolução, a particularidade da narrativa historiográfica se mantém homogeneizada, ou melhor, subsumida ao âmbito da forma [*Form*] artística. De acordo com a abordagem de Hegel, “o histórico propriamente dito” não encontra sua legitimidade na “época heroica”, como ocorre com a arte em seu nascedouro, ao contrário, “ele toma o seu início apenas ali onde termina a época heroica” (CE IV, p. 37).

⁷⁴ A imaginação simbólica corresponde ao primeiro estágio de formação e determinação concreta do conceito hegeliano de arte. Nesse estado simbólico da imaginação artística, a subjetividade espiritual ainda se encontra numa relação de “unidade imediata com o absoluto”, sem nenhuma separação que diferencie a interioridade subjetiva da exterioridade objetiva. Nem a natureza é determinada enquanto tal, nem o espírito se encontra emancipado por si dela. Ainda não existe diferença substantiva entre alma e corpo, conceito e realidade, natureza e espírito, toda aparência imediata se reduz a uma única determinação: o divino. Trata-se ainda de um estado religioso e não propriamente artístico, na medida em que tal unidade imediata com o absoluto se mantém condicionada a objetos da natureza e atividades humanas. Sobre isso conferir: CE II, p. 30-49.

Se na “época heroica”, a arte se estabelece, quase que exclusivamente, como instrução reveladora da verdade universal, uma vez que ela produz para intuição o conteúdo [*Gehalt*] espiritual verdadeiro a partir de seu próprio âmbito (sendo a história, nesse caso, figurada tão somente como retrato artístico da realidade de uma determinada época, isto é, como *historiam res gestae*), na era da dissolução do estado de mundo heroico, a “era da prosa”, ao contrário, tanto a arte quanto a historiografia (agora determinada como retrato da realidade de uma determinada época, mas também como discurso científico sobre o passado, isto é, como *historiam rerum gestarum*)⁷⁵ passam a se estabelecer como formas representacionais-autônomas do espírito, uma vez que a instrução reveladora do conteúdo [*Gehalt*] espiritual verdadeiro é agora pressuposto pela forma [*Form*] da religião, vale dizer, a religião cristã. Nesse horizonte de determinação prosaica, arte e historiografia se identificam entre si, à medida que a primeira se modifica em sua forma representacional justamente no momento em que a segunda passa a modificar o seu objeto por meio da narrativa do passado. Por outro lado, elas se separam formalmente uma da outra. Como já foi notado, à historiografia cabe a representação intelectual da objetividade prosaica, enquanto à arte, ao contrário, cabe a representação sensível dos conteúdos prosaicos, isto é, a conversão, transfiguração e elevação dos conteúdos do espírito finito ao plano da liberdade sensível plena.

Todavia, o fato de a religião servir de instrução reveladora do conteúdo [*Gehalt*] espiritual verdadeiro não nos permite considerá-la como suporte para todos os desdobramentos da *prosa do mundo* romântico-moderno. A despeito disso, a religião revelada deve ser entendida tão somente como pressuposto formal para os fins particulares perscrutados pelo espírito moderno, seja porque ela consegue, pela primeira vez na história, tornar efetivo o princípio da subjetividade espiritual absoluta, por intermédio da figura de Cristo (princípio este antes colocado apenas abstratamente pela arte trágica antiga), seja porque, a partir da revelação do homem-Deus, “a história do ânimo se torna infinitamente rica e pode se configurar de modo o mais variado para as circunstâncias e situações sempre modificadas” (CE II, p. 260). A esse respeito, vale a pena destacar o modo pelo qual a “arte da prosa absoluta” se diferencia e se identifica tanto com a “prosa absoluta da religião revelada”, quanto com a “prosa do

⁷⁵ De acordo com a perspectiva de Hegel, “a palavra história unifica o lado subjetivo ao lado objetivo: significa tanto *historiam rerum gestarum* quanto *res gestas*, tanto a narrativa histórica quanto o acontecimento, os atos e os fatos”. Mas, essa unificação das duas significações não deve ser considerada como uma simples contingência externa [...] a narrativa aparece ao mesmo tempo que os atos e os acontecimentos históricos propriamente ditos: é um fundamento interno comum que os faz surgir simultaneamente”. Conferir: HEGEL, Georg W.F. Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte I (Nachschriften zu dem Kolleg des Wintersemesters 1822/23). *Gesammelte Werke*. Band 27.1. Herausgegeben von Bernadette Collenberg-Plotnikov. Düsseldorf: Felix Meiner, 2015, p. 83 (a partir deste ponto, usaremos a abreviatura “GW”, seguida do volume “27.1” e da página de referência).

entendimento”. Para isso, basta-nos simplesmente acompanhar a exposição lógico-estética que Hegel faz do ciclo autêntico da “vida de Fênix do espírito moderno”, (idem, p. 253-261).

Enquanto gramática do sentido de totalidade, o conteúdo [*Gehalt*] verdadeiro do mundo romântico-moderno é a “interioridade absoluta”, cuja forma [*Form*] de apreensão de sua autonomia e liberdade é a “subjetividade espiritual”. Enquanto instância representacional de organização desse universo interiorizado, a subjetividade espiritual tem perante si mesma dois mundos: de um lado, “o reino espiritual, que é em si mesmo acabado, o ânimo que se reconcilia em si mesmo e que dobra primeiramente a repetição linear do nascer, do perecer e do ressurgir para o verdadeiro curso circular, para o retorno de si mesmo, para a autêntica vida de Fênix do espírito” (idem, p. 261) e; de outro lado, “o reino do exterior enquanto tal que, libertado da firme união coesa com o espírito, se torna uma efetividade completamente empírica, de cuja forma a alma está despreocupada” (idem, *ibidem*).

Tendo frente a si mesmo estes dois universos (o espiritual e o empírico) infinitamente nutridos por circunstâncias e situações incalculáveis, ora o ânimo humano se ocupa com suas necessidades e satisfações objetivas (teóricas e práticas), ora retorna para si mesmo em busca do reconhecimento de si a partir de circunstâncias e situações postas por sua própria natureza essencial, a interioridade absoluta. Esse curso circular de saída e retorno do ânimo para o seu próprio âmbito, mesmo que não seja refletido ou reconhecido pela consciência singular, não pode ser ainda assim considerado condição casual e extrínseca à vida do homem moderno, uma vez que o próprio absoluto se manifesta em si a partir de si mesmo como sendo sua natureza primordial. Como explica Hegel, “se o ser humano sai deste círculo absoluto e se ocupa com que é mundano, então o alcance dos interesses, dos fins e dos sentimentos torna-se tanto mais incalculável quanto mais o espírito se torna em si mesmo mais profundo” (idem, *ibidem*) e, justamente por isso, “ele se estende em seu desdobramento para uma plenitude infinitamente elevada de colisões interiores e exteriores, dilaceramentos, escalas de sofrimento e para os estágios mais variados de situações” (idem, *ibidem*).

Vale notar, porém, que essa “autêntica vida de Fênix do espírito” não é produzida pela arte romântica-moderna, tal como em larga escala era o caso no contexto da arte simbólica e, sobretudo, no registro da arte clássica, uma vez que a infindável natureza absoluta do espírito, antes de se expressar para si mesmo por meio do fantasiar artístico, se representa e se determina como consciência efetiva na realidade sensível prosaica. Nesse sentido, tanto a representação artística quanto a representação prosaica compartilham de um pressuposto comum: “a consciência universal da verdade”, a religião revelada. Ou seja, como instrutora da subjetividade absoluta, a religião pressupõe (no interior de sua própria forma) que “o conteúdo

da revelação no espírito é a eterna natureza absoluta do espírito” (idem, p. 260). A partir dessa revelação, instaura-se concretamente a cisão [*Entzweiung*] entre a interioridade subjetiva espiritual e a exterioridade empírica, seja no âmbito da atividade religiosa, seja na arte ou na vida do Estado. Dito de outro modo, a efetividade completamente empírica deixa de ser a dimensão espaço-temporal pela qual o espírito penetra e alcança sensivelmente a sua realidade completa (como foi o caso da época heroica, na qual a realidade objetiva servia-se de suporte para os mais elevados interesses do espírito). Nesse sentido, de acordo com Hegel, tanto mais a exterioridade empírica (o mundo casual fenomênico) passa a ser “vista como um elemento indiferente, no qual o espírito não tem uma confiança última e no qual ele não tem nenhuma permanência”, quanto mais “o absoluto se recolhe no espiritual e no interior e, assim, se torna apenas para si mesmo verdade” (idem, *ibidem*).

Com base nesse princípio de dessubstancialização ética ou subjetivação espiritual da efetividade comum, “a arte da prosa absoluta” tanto se identifica com a “religião prosaica” (cristã) e com a “prosa do entendimento”, quanto delas se diferencia criticamente. Pois, se da religião a arte recebe sua instrução como revelação e confirmação de sua gramática, vale dizer, o conteúdo [*Gehalt*] total de sua finalidade e significado autêntico, da prosa do entendimento – mediada e legitimada pela razão da vontade e liberdade da ação no interior da vida no Estado – a arte romântica-moderna recebe os conteúdos [*Inhalt*] para sua configuração e expressão. Contudo, é preciso notar que o conteúdo total revelado pela “religião prosaica” nada mais é senão “a eterna natureza absoluta do espírito” (que, aliás, já havia sido apresentada de modo particular pela tragédia antiga, por exemplo, pela *Antígona* e o *Épico* de Sófocles). E é justamente nesse aspecto que a arte se identifica, mas igualmente se diferencia da religião como atividade absoluta, já que a sua tarefa é muito menos a pura e simples retratação fiel da vida de Cristo, da Madona ou da agenda comunitária cristã e muito mais a representação sensível e figuração da natureza absoluta do espírito, marcada pelo eterno ímpeto subjetivo-espiritual de negação e superação [*Aufhebung*] da realidade finita, em nome do exercício da plena liberdade sensível. Do mesmo modo, é preciso reforçar que, enquanto expressão sensível do espírito absoluto, a arte se identifica, mas igualmente se diferencia como atividade absoluta da “prosa do entendimento”, na medida em que a sua tarefa autêntica é muito menos a mimetização do sistema das necessidades sensíveis e dos exercícios impostos pela vida no Estado e muito mais a transfiguração, pela fantasia artística desses conteúdos cristalizados, em conteúdos espirituais capazes de expressar um tipo de liberdade própria ao conceito e significado da arte: o exercício autodeterminante da satisfação e liberdade sensível.

Com efeito, a arte que se constitui a partir desse solo romântico-moderno deve ser considerada como “arte da prosa absoluta” ou, se preferirmos, arte de conteúdos prosaicos. Na visão de Hegel, entre os muitos exemplos de obras que conseguiram de modo bem-sucedido se estabelecer a partir da “era prosaica”, destaca-se o *Divã ocidento-oriental* de Goethe e as pinturas de gênero holandesa do século XVII. Segundo o filósofo, Goethe teve a astúcia de introduzir, em seu *Divã*, elementos da poesia antiga oriental sem, contudo, perder de vista a consciência de sua própria época. Assim, ele assevera:

Goethe, por meio de seu *Divã ocidento-oriental*, ainda nos anos tardios de seu interior livre, conseguiu num espírito muito mais profundo introduzir o oriente na nossa poesia e apropriá-lo para a intuição atual. Nesta apropriação ele sabia muito bem que era um homem ocidental e um alemão, e assim apreciou completamente o tom fundamental do oriente, no que diz respeito aos caracteres orientais das situações e das relações, mas do mesmo modo soube fazer a mais completa justiça à nossa consciência atual e à sua própria individualidade. Deste modo, certamente é permitido ao artista emprestar suas matérias de céus longínquos, de épocas passadas e de povos estrangeiros e também conservar *grosso modo* para a mitologia, os costumes e as instituições sua forma histórica. (CE I, p. 277).

A pintura holandesa do século XVII igualmente se destaca como aquela que soube de modo pleno acolher “o mundano e o cotidiano” em suas mais belas representações sem, contudo, se desviar da “suprema” verdade da arte:

por um lado, esta pintura possui nas cenas de guerra e da vida militar, nos encontros nas tabernas, nos casamentos e em outros banquetes de camponeses, na representação [*Darstellung*] das relações da vida caseira, nos retratos e nos objetos da natureza, nas paisagens, nos animais, nas flores etc., a magia e o encanto das cores [*Farbenzauber*] da luz, da iluminação e do colorido em geral; por outro lado, ela desenvolveu de modo insuperável a caracterização completamente viva na suprema verdade da arte. (CE III, p. 275).

Assim como em relação à religião, a “arte da prosa absoluta” mantém igualmente um certo grau de parentesco com o “pensar especulativo”, a “filosofia da prosa absoluta” (CE IV, p. 39). Isso se justifica não apenas pelo fato de o campo artístico se localizar no interior da esfera do espírito absoluto (como procuramos demonstrar anteriormente), mas sobretudo porque tanto a arte quanto o pensar especulativo conceitual possuem o mesmo conteúdo [*Gehalt*] de interesse: o universal e o racional efetivos do espírito humano. Mas, nessa identidade de conteúdo, a arte se diferencia formalmente da filosofia. Enquanto o representar sensível, alicerçado em pensamentos substanciais, transforma os conteúdos de acontecimentos singulares em imagem, o pensar especulativo, por sua vez, apreende e reconhece essas

representações imagéticas e as eleva para o elemento universal ideal, a forma do conceito [*Begriff*].

Ao contrário da atividade filosófica, na arte, o universal e o racional “não são expressos em universalidade abstrata e numa conexão filosoficamente comprovada ou numa relação intelectual de seus lados, mas como vivificados, aparecendo, animados” (idem, p. 24). Já o pensar especulativo, por sua vez, “não se ocupa nem com a singularidade contingente nem vê no que aparece a essência do mesmo”, posto que “possui apenas pensamentos como seu resultado”. Nesse sentido, “ele volatiliza a forma da realidade na forma do conceito puro e quando ele também apreende e reconhece as coisas efetivas em sua particularidade essencial e sua existência efetiva, então ele eleva este particular para o elemento universal ideal”, construindo, assim, “um novo reino” em contraposição ao mundo casual fenomênico, “que certamente é a verdade do efetivo (idem, p. 27). Ou seja, enquanto a finalidade da filosofia é a descrição da forma [*Form*] da realidade singular a partir da forma universal do conceito [*Begriff*]; o papel da arte, ao contrário, é a elevação interior dos conteúdos espirituais singulares à universalidade da representação sensível, assim como a condução desses conteúdos singulares à aparição imagética.

Em suma, a principal tarefa da arte que se estabelece a partir da “era prosaica”, é “a transformação do *modo de expressão* comum da consciência prosaica” – em seus diversos modos de representação, finalidade e conceituação – “em consciência poética [artística] 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 arte” (idem, *ibidem*).

2.2 Estética e teoria da imaginação artística: a imagem-sígnica como imagem poética (ideal) da arte romântica-moderna

Além do exame sobre a especificidade e posição sistemática da representação artística (sensível, poética, ideal) no interior e frente às diferentes determinações da representação prosaica e da prosa absoluta (religião e filosofia especulativa), outro aspecto que nos exige atenção especial diz respeito à diferenciação concreta entre as habilidades de produção e, por conseguinte, à qualidade das obras de arte “ideal” e “não-ideal”. Essa diferenciação pode ser visualizada com clareza a partir da contraposição que Hegel estabelece entre, de um lado, “fantasia simbolizante” e “fantasia significante” e, de outro lado, entre “imagem simbólica” e “imagem-sígnica”. Segundo a perspectiva de Hegel, a tarefa da obra de arte autêntica “consiste

em apreender o objeto em sua universalidade e suprimir em sua aparição [*Erscheinung*] exterior aquilo que permaneceria meramente exterior e indiferente para expressão do conteúdo” (CE I, p. 176). Isso porque a obra de arte não deve ser “mera representação universal”, mas antes a “corporificação determinada desta representação”. Todavia, porque a obra de arte procede do espírito e de seu “elemento representante”, a subjetividade espiritual, ela deve ao mesmo tempo “deixar perpassar por si este caráter do universal, a despeito de sua vitalidade intuitiva” (idem, *ibidem*). E é justamente esse equilíbrio, entre a particularização pela fantasia artística dos conteúdos apreendidos na forma universal das representações interiores e a configuração e externalização desses conteúdos na forma da obra individual, “que resulta na idealidade superior do poético em oposição àquela idealidade formal do mero fazer” (idem, *ibidem*), garante-nos Hegel.

Nesse sentido, se colocarmos lado a lado as habilidades de produção e qualidade das obras de arte do período simbólico da “pré-arte” (da forma de arte simbólica) e as do período da arte romântica-moderna, a mais profunda e elevada forma de realização da beleza artística, e, então, compararmos essas duas particularizações concretas do conceito hegeliano de arte em geral, veremos que a capacidade das obras de artes romântica-moderna em “acolher em si mesmas a idealidade do belo artístico” (idem, p. 185) ora se concretiza ora simplesmente aspira, de modo raso e abstrato, à ideia sensível da liberdade plena do espírito moderno. Ou seja, a ausência de uma diferenciação conceitual mais exata entre os produtos da “imaginação abstrata” (reprodutiva, simbolizante) ou da “fantasia simbolizante” e “a obra de arte ideal” configurada e apresentada de acordo com os princípios da “fantasia significante” (produtiva, poetizante), é inequivocamente a ponta de lança tanto para crítica de Hegel às “ciências da sensação” de sua época (e, por conseguinte, o hiato para implementação de seu próprio projeto estético-filosófico), quanto para o seu esforço de fundamentação estético-filosófica da noção de “beleza artística romântica-moderna”. A propósito, como buscaremos evidenciar a seguir, a reiterada insistência por parte de alguns intérpretes em vislumbrar no texto estético hegeliano um caráter autenticamente simbólico no contexto da arte romântica moderna – geralmente, com a finalidade de estabelecer uma leitura ‘romantizada’, no sentido do *Frühromantik*, da filosofia da arte de Hegel –, não resulta em outra coisa senão no elogio àquilo que Hegel mais criticou: a tentativa meramente subjetiva e psicológica de ‘embaralhar’ as duas formas [*Form*] históricas da arte (simbólica e romântica-moderna), diluindo e homogeneizando as determinações de conteúdo do “espírito científico moderno” com as determinações do contexto autenticamente simbólico da “religião pré-artística natural”.

Em seu sistema de filosofia, Hegel nos apresenta dois caminhos topologicamente distintos, mas igualmente complementares, para a compreensão das habilidades de produção (o “fantasiar simbolizante” e o “fantasiar significante”) bem como da qualidade das obras de arte (“ideal” e “não-ideal”). O primeiro pode ser apreendido com base no exame das categorias estéticas que compõem o conjunto das determinações (os modos de representação, configuração e expressão das obras) e do desenvolvimento das formas da arte simbólica e romântica. Já o segundo pode ser notado, vale dizer, de modo mais compacto, a partir da “teoria da imaginação”, apresentada na seção “psicologia”, da “filosofia do espírito subjetivo”, da *Enciclopédia das ciências filosóficas* de Hegel. Como ressalta Klaus Vieweg (2019, p. 611), no interior dessa doutrina, Hegel constrói uma referência decisiva dos elementos formais de mediação sensível e inteligível, subjetiva e objetiva (intuição abstrata, intuição sensível e representação sensível) para a configuração, expressão e conceitualização da arte, “especialmente no que diz respeito à fantasia [*Phantasie*], o meio entre o intuir e o pensar, a interface entre *aisthesis* [*αἴσθησις*] e *noesis* [*νόησις*]”. Ou, como diz Hegel em referência a Aristóteles, “a interface entre a presencialidade [*Gegenwärtigkeit*] imediata, a apresentação do eu individual e a identidade da receptividade e da atividade no intuir” (idem, *ibidem*).

Como já foi notado no primeiro capítulo deste trabalho (no tópico 1.2), é na “teoria da imaginação” que as principais categorias da estética encontram sua formulação inicial. Contudo, é preciso não perder de vista o fato de que aqui as sucessões lógicas apresentadas ainda dizem respeito apenas à estrutura geral de desenvolvimento e determinação da “razão da vontade subjetiva” e da “liberdade da ação”. Ou seja, nela a estrutura geral do desenvolvimento lógico pressupõe tão somente a determinação do absoluto enquanto objeto posto pelo espírito finito, para o qual o exercício da liberdade, segundo os parâmetros do saber, da vontade, da atenção etc., cristaliza-se como consciência prosaica, a partir do caráter imediato-natural dos sentidos teóricos e da inteligibilidade racional. E, a esse respeito, devemos considerar que a “filosofia da arte” não apenas retoma e reelabora a “teoria da imaginação” em um plano superior (a esfera do espírito absoluto), mas sobretudo que ela conecta este caráter imediato-natural dos sentidos teóricos e da inteligibilidade racional livre (da vontade e da ação espiritual finita) aos desdobramentos específicos do trabalho artístico de subjetivação e externalização (intuitiva e representacional-sensível) do absoluto como “liberdade substancial”. Ou seja, no âmbito da arte é espírito finito que se faz valer como objeto sensível para o absoluto, a liberdade sensível plena.

À vista disso, para que se possa compreender o modo pelo qual a “idealidade superior do artístico” (ou do poético) opera e se diferencia estrutural e conceitualmente da, assim nomeada por Hegel, “idealidade artística mais rasa”, é preciso analisar, em primeiro lugar, os

níveis de atuação procedural do conhecimento intuitivo-espiritual (a intuição, a representação, o pensamento etc.), em especial, o movimento de superação [*Aufhebung*] autoconsciente da inteligência intuitivo-sensível pela inteligência representacional-sensível. E, a partir disso, em segundo lugar, avaliar o processo de formação da fantasia como faculdade geral da produção artística ideal, a qual compreende duas habilidades ou dois modos distintos da produção artística: 1) a habilidade do fantasiar simbolizante, cujo grau de idealidade artística se circunscreve à “mera representação universal” dos conteúdos do espírito, isto é, à simples alusão e metáfora da ideia absoluta e, por isso mesmo, o seu produto como obra singular se circunscreve à figuração rasa, artificiosa etc. da realidade espiritual; e 2) a habilidade do fantasiar significante, cujo nível de idealização artística do espírito se concretiza completamente, isto é, como representação universal e como corporificação concreta dessa representação, seja porque aqui os conteúdos internalizados são postos a serviço exclusivo da fantasia, a qual visa à exclusão das contingências implicadas na fantasia simbolizante, seja porque o fantasiar significante é capaz de transfigurar a realidade espiritual objetiva (os conteúdos prosaicos) a partir da modificação subjetiva da função da imagem figurada na obra de arte individual. Passemos, então, ao exame dos níveis de atuação do conhecimento intuitivo-espiritual e do processo de formação da fantasia como faculdade geral da produção artística ideal, para que assim possamos visualizar detalhadamente o “duplo aspecto”, favorável e desfavorável, da posição de Hegel em relação à beleza artística romântica-moderna, ideal e não ideal.

2.2.1 Da intuição à representação sensível da ideia

A intuição sensível se refere a um determinado nível do conhecimento em que a inteligência experimenta a si mesma por meio da simples relação imediata consigo e com o objeto de sua experimentação. Nesse estágio de formação [*Bildung*] do saber, a subjetividade ainda não é refletida a ponto de reconhecer-se a si a partir de si mesma e, por isso, ela precisa ainda relacionar-se de modo imediato com a objetividade. Vale lembrar, porém, que essa relação de identificação imediata da inteligência com o seu objeto, a qual se articula inicialmente por meio da diferenciação e cisão entre o eu e a coisa exterior, já é uma determinação da racionalidade, assim como já se encontra “penetrada pela certeza do espírito” (ECF III, p. 224). A inteligência, nesse caso, é apenas uma parte, o lado interior do espírito, que ainda necessita experimentar-se no seu oposto, a exterioridade. Desse modo, a intuição sensível é marcada por três níveis de experimentação da inteligência racional (o espírito) em relação ao

seu objeto. Hegel nomeia esses três níveis, respectivamente, de o “grau da sensação”, o “grau da atenção” e o “grau da exteriorização”.

A primeira forma de experimentação da inteligência em relação ao seu objeto (o qual podemos igualmente nomear de “material” ou de “conteúdo”) é a da sensação. A sensação (ou sentimento) é uma “impressão determinada”, uma imagem abstrata que a inteligência produz sobre o seu objeto. Essa impressão, porém, é ainda uma “determinação simples”, pois a forma [*Form*] do sentimento possui em si o caráter da unilateralidade e da particularidade como sua marca fundamental (idem, p. 225). Por causa desse caráter unilateral e abstrato da forma do sentimento, os conteúdos os quais a inteligência imprime para si são igualmente marcados pela ausência de clareza, pois ainda não foram fixados enquanto conteúdos discerníveis. Esse nível de inteligibilidade sentimental ainda se refere a um grau rudimentar de desenvolvimento da subjetividade, pois ele aponta para um tipo de representação abstrata, na qual os conteúdos do espírito ainda permanecem em unidade indiferenciada. Esse nível de inteligência espiritual ainda não se refere propriamente à intuição sensível, mas é uma aspiração a ela; pois o sentimento, enquanto material intuído e fixado, ainda é um conteúdo exclusivo da interioridade, ele ainda é uma representação [*Vorstellung*] abstrata, unilateral. Nesse nível, igualmente, o subjetivo e o objetivo ainda se unem de modo confuso. O que a inteligência toma como conteúdo para si é igualmente confundido com o sentimento que ela possui de si mesma; ela não pode separar, por meio da simples imediatidade do sentimento, aquilo que se determina como conteúdo em si daquilo que se determina como conteúdo para si. Disso resulta que os conteúdos representados interiormente produzem um tipo de determinação demasiado generalizada do espírito; eles são postos na forma do sentimento enquanto unidade não retificada, isto é, não efetivada segundo a racionalidade, “o conceito da coisa” (idem, p. 227) representada na inteligência.

Esse nível inicial da intuição sensível corresponde ao que, no âmbito da arte simbólica, Hegel chamou de “simbolismo inconsciente” e de “simbolismo do sublime”. Essas duas fases iniciais de desenvolvimento da arte ainda não se referem propriamente à arte, pelo menos segundo aquilo que é exigido pelo seu conceito. Isso porque, nesse grau de desenvolvimento da inteligência intuitiva (a representação interior abstrata), “a exposição sensível não é configurada, formada e inventada a partir do espírito, como exige a arte, mas encontrada e expressa imediatamente na existência exterior como a expressão adequada” (CE II, p. 55). Nesse plano abstrato, ainda não há diferença substantiva entre a alma e o corpo, entre o conceito e a realidade, entre o natural e o humano, “o conteúdo ainda não é o verdadeiro, na medida em que ainda não encontrou sua expressão” (idem, *ibidem*). Como unidade indiferenciada, “forma

e conteúdo andam de mãos dadas aqui”, sendo tudo o que aparece na exterioridade determinado como divindade (VzÄ, p. 60); ou seja, por meio do sentimento puro e simples, a subjetividade espiritual ainda se encontra numa relação de “unidade imediata com o absoluto”, sem nenhuma separação que a diferencie da exterioridade objetiva. Por exemplo, “o sol, os astros, as plantas efetivas e os animais, os homens, o fogo existente, são apreendidos enquanto a forma do absoluto já adequada em sua imediatez” (CE II, p. 55).

Hegel considera, igualmente, que esse estado de “pressentimento” se refere à primeira forma de representação poética (vale dizer, artística), pois, embora “os objetos naturais singulares, assim como os modos singulares de pensar dos homens, os estados, os atos e as atividades sejam tomados em sua ausência imediata de significado”, ainda assim a forma de apreensão desses objetos prevalece representada como “o uno imediato”, isto é, o universal ainda esvaziado de subjetividade (idem, ibidem). Trata-se fundamentalmente de uma representação artística (ou poética) originária, cujo caráter é marcado pelo absoluto, porém, o absoluto representado, particularizado e apresentado de modo simbólico e abstrato na alma. Como diz Hegel, “o simbólico é o devir da arte” (VzÄ, p. 60), e a mitologia é o melhor exemplo desse modo de representação artística originária.

A segunda e a terceira formas de experimentação da inteligência em relação ao seu conteúdo são “a atenção” e “a exteriorização-de-si da inteligência”. A atenção é definida como a etapa da “transformação do objeto sentido em um objeto presente fora de nós” (ECF III, p. 230). Essa transformação ocorre graças à projeção e à determinação pela inteligência do “sentimento como algo *essente*” (idem, ibidem), isto é, como algo outro, um estranho, que se difere essencialmente dela própria. Trata-se fundamentalmente da projeção do objeto sentido na forma espaço-temporal da exterioridade. O sentimento agora se supera de sua condição espiritual-abstrata e se eleva a sua condição espiritual-concreta, na medida em que se transforma em objeto sensível, objetivamente fixado. Entretanto, nesse *exteriorizar-se-a-si-mesma* como aparência objetal, a inteligência projeta, na forma e no espaço da exterioridade, todo o conteúdo que, em última instância, a determina como inteligência racional, como subjetividade espiritual. Isso quer dizer, ao mesmo tempo, que a inteligência não possui em si mesma outro conteúdo espiritual senão o próprio conteúdo da intuição-sensível (idem, ibidem). A exteriorização-de-si da inteligência se refere, nesse caso, à fixação de conteúdos racionais, espirituais na forma espaço-temporal da exterioridade, que é a própria intuição objetivamente determinada. Como já foi notado anteriormente, para Hegel, a dimensão espaço-temporal da intuição não é uma propriedade reduzida apenas à interioridade subjetiva, mas se refere igualmente ao âmbito espaço-temporal dos objetos exteriormente determinados. Portanto, a intuição sensível se

determina como unidade imediata marcada por dois momentos: “o momento de ser interiorizada [*erinnert*] em si mesma neste material essente de modo exterior; e o momento de ser, em sua interiorização-em-si-mesma, imersa no ser-fora de si” (idem, *ibidem*).

Todavia, se o fundamento do movimento de exteriorização de si da inteligência se deve tanto ao fato de ela não possuir em si mesma outras formas mais elevadas de determinação dos conteúdos espirituais, quanto ao fato de seus conteúdos não serem outros senão aqueles materiais do sentimento; logo, aquilo que a determina como espírito absoluto, como inteligência racional, só pode ser encontrado de modo completo na objetividade. E é justamente essa objetividade substancial (a unidade imediata, formada a partir da diferença entre a interiorização-em-si-mesma e a imersão da inteligência no ser-fora de si mesma) que encontramos, por exemplo, na forma [*Form*] de arte clássica. Como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, o antropomorfismo do deus grego é a mais bela e concreta expressão imediato-sensível da unidade entre o subjetivo e o objetivo. Nesse registro, o interior possui imediatamente a forma da exterioridade enquanto idêntica a si mesmo (CE II, p. 157). A subjetividade, aqui apresentada [*Darstellung*] por meio da corporeidade da estátua do Deus-homem, desprende-se de sua condição de ser simples “subjetividade comparativa invisível” (idem, p. 161) – ou seja, uma “unidade ideal do divino” apenas interior, abstrata e não antropomórfica, subtraída da “forma [*Form*] da individualidade efetiva” (idem, p. 160) –, e alcança para si a dignidade de ser a interioridade que se relaciona consigo mesma objetivamente. Nesse sentido, toda a determinação mais concreta e efetiva do espírito passa fundamentalmente para o lado da exterioridade sensível, o que, em última instância, condiciona a subjetividade à plena imediatidade sensível. Como diz Hegel,

a arte clássica contém a essência do conteúdo no exterior, e a liberdade e a subjetividade em geral estão nele. O espiritual é o principal aqui, pois ele é o pensamento da verdade tal como a arte pode expressá-lo de acordo com seu elemento sensível, mas [no intuir sensível] o conteúdo ainda não contém a verdade puramente espiritual. Essas limitações de pensamento tornam a forma apropriada ao conteúdo (VzÄ, p. 60).

No entanto, a subjetividade espiritual é marcada por um segundo momento nesse movimento de determinação de si mesma, no qual ela está posicionada para além de sua determinação intuitivo-sensível. Trate-se precisamente do momento da representação [*Vorstellung*] sensível. Como já foi notado anteriormente, a representação sensível pode ser denominada igualmente de “intuição rememorada”. Em relação ao aspecto de formação [*Bildung*] do conhecimento racional como um todo, ela é o “meio termo entre o achar-se-

determinado imediato da inteligência e a inteligência em sua liberdade, o pensar” (ECF III, p. 234). Mas, em relação à formação da sensibilidade artística em geral, ela é a instância de mediação mais elevada do processo de configuração e expressão sensível da ideia absoluta. Vale lembrar, porém, que a representação sensível desse momento não deve ser confundida com aquela “representação abstrata”, pautada exclusivamente no sentimento puro. Aqui, ao contrário, os conteúdos da representação sensível são resultados da objetividade substancial, isto é, já são conteúdos concretos intuídos pela dimensão espaço-temporal subjetiva e objetiva. Nesse registro, “o espírito põe a intuição como a *sua*, a penetra, e dela faz algo *interior*, nela se *interioriza*, torna-se nela *presente* a si mesmo, e, portanto, *livre*” (idem, *ibidem*). Nesse sentido, a inteligência se emancipa da sua dependência da exterioridade, transformando o conteúdo absoluto em uma propriedade exclusivamente sua.

De acordo com Hegel, a representação sensível se constitui a partir de três níveis distintos: a rememoração, a imaginação e a memória. A rememoração é o estágio em que a intuição é elevada ao âmbito da representação interior. Trata-se da elevação do objeto intuído em sua singularidade à dignidade da particularidade representacional, a qual, por sua vez, já é mediada pelo universal, o espírito. Nesse estágio, a representação se mantém no campo da intuição, pois o seu conteúdo é a imagem (idem, p. 238). Assim, a recordação se define como imagem interiorizada, formulada segundo os moldes da representação. Aqui há uma duplicação da imagem: ela se apresenta tanto como propriedade do eu, quanto ainda persiste como algo fora do eu, no exterior. Isto é, para que a imagem interior esteja vigente, ela necessita, entretanto, de uma outra imagem exterior, que seja para ela um ponto de referência. Nessa direção, a imaginação é o próximo estágio, o qual consiste em livrar a representação da necessidade desse ponto de fixação exterior.

A imaginação é definida como a instância que universaliza a recordação, que a atualiza no plano universal das “associações livres” (idem, p. 240), as quais independem da imagem exterior para se fazerem presentes, já que se trata de movimentos de “subsunção das representações singulares” (idem, *ibidem*). Dito de outro modo, o trabalho da imaginação consiste em transformar a imagem singular em conteúdo [*Inhalt*] espiritual (imagem simbolizante). Mas, é preciso observar, ao mesmo tempo, que essa elevação da imagem à dignidade de representações universais produz um efeito de condensação e síntese, cujo ponto de partida se dá no *ser-aí* da imagem intuída, e não no *ser-aí* da própria imaginação. Ou seja, nesse estágio, a imaginação ainda não está separada totalmente da intuição, o que corresponde afirmar que a imaginação ainda é dependente da imagem sensível, ainda que ela seja capaz de, no interior de suas associações, elaborar outros conteúdos para além desse referente sensível.

Esse referente, por sua vez, nada mais é senão um símbolo ou imagem-simbólica; o signo ou imagem-sígnica, ao contrário, é o *ser-aí* sensível, que estabelece a separação completa entre a imaginação e a intuição.

Aqui nos deparamos com a introdução da noção de fantasia, a qual se determina inicialmente como o nível mais abstrato da imaginação, cujo caráter simbólico é índice de um certo afastamento da imagem sensível, mas ainda um afastamento que deixa inscrito na imaginação uma marca da imagem sensível. Hegel considera, nesse sentido, dois níveis distintos de determinação da fantasia, o primeiro, por assim dizer mais abstrato, e o segundo nível mais concreto. Trata-se precisamente da distinção entre “*fantasia simbolizante e fantasia significante*” (ECF, III, p. 241). O lado exterior dessa distinção dos níveis da fantasia incide, ao mesmo tempo, na diferenciação da função desempenhada pela imagem-simbólica e pela imagem-sígnica, ou, simplesmente, pelo símbolo e pelo signo (idem, *ibidem*)⁷⁶.

2.2.2 Da imagem-simbólica à imagem-sígnica

Segundo Hegel, a *fantasia simbolizante* é a versão inicial da “imaginação produtora”, a qual “constitui o princípio formal da arte” (idem, p. 244). Como já foi dito, a fantasia simbolizante é um tipo de imaginação ainda condicionada à função intuitivo-sensível da imagem, pois “ela não escolhe para expressão de suas representações universais nenhum outro material sensível a não ser aquele cuja significação *autônoma corresponde* ao conteúdo universal a ser figurado em imagens” (idem, p. 241). Assim, a imagem exterior é idêntica ao significado interior, o universal está em unidade indiferenciável com o singular. Por exemplo, na imagem do leão já está contida de modo imediato a ideia da força, assim como na imagem

⁷⁶ As noções de símbolo e signo já foram, sob outros pontos de vistas, analisadas e discutidas por intérpretes hegelianos. Paul De Man (1982, p. 764), por exemplo, sustenta que a definição hegeliana do belo “poderia ser mais bem traduzida pela afirmação: o belo é simbólico”. Nesse sentido, ele mobiliza concepções semióticas de símbolo e signo para propor, grosso modo, três conclusões: a) que “a teoria estética, tanto como noção histórica quanto como noção filosófica, é predicada, em Hegel, em uma teoria da arte simbólica”; 2) que “teoria estética e história da arte são as duas partes complementares de um único *symbolon*” (idem, p. 764); e 3) que “o que a estética chama de belo é algo muito distante do que associamos à sugestividade da forma simbólica” (idem, p. 763). Sobre isso conferir: DE MAN, Paul. Sign and Symbol in Hegel's Aesthetics. *Critical Inquiry*. Vol. 8, nº 4, 1982, pp. 761-775. Já Mário Farina (2015, p. 17-18), se concentra nos aspectos particular e singular do sistema das artes para mostrar que o simbólico é o conceito central da estética de Hegel. Nesse sentido, ele defende duas teses: a) que “a concepção hegeliana do símbolo sofre necessariamente uma transfiguração completa” (idem, p. 18), à medida que o símbolo se transforma em expressão do caráter crítico-reflexivo da arte em geral; e b) com base nessa transfiguração do conceito de símbolo, a estética de Hegel se caracteriza como “a teoria da arte capaz de lidar com a tensão entre o elemento formal, ideal, da obra e sua natureza histórica e de conteúdo (idem, p. 17). Sobre isso conferir: FARINA, Mario. *Crítica, símbolo e storia: la determinazione hegeliana dell'estetica*. Piza: Edizioni ETS, 2015. Todavia, em contraposição a tais abordagens, no presente capítulo buscaremos demonstrar não só a diferença fundamental entre símbolo e signo, como também a hipótese de que o signo (e não o simbólico) é o conceito central da estética de Hegel, no que se refere à qualidade ideal ou poética da arte romântica-moderna em geral.

da cruz cristã já está determinada a ideia do Deus. Entretanto, o simbólico não se define apenas por meio dessa identificação, mas igualmente pelo grau de contingência envolvida na ideia que ele veicula; a figura do leão, assim como a imagem da cruz, refere-se a outras infinitas significações, por exemplo, a coragem, a altivez, o sofrimento, a dor etc.

Ao contrário da fantasia simbolizante, a *fantasia significante* configura um nível superior da imaginação produtora, no qual a cisão entre a imagem sensível e a representação interior do seu significado ocorre de modo completo. Nesse grau de inteligibilidade, a imaginação não está mais condicionada à função significativa da imagem sensível, o que corresponde dizer, ao mesmo tempo, que a função intuitivo-sensível da imagem perde a sua razão de ser e adquire, nessa perda, uma nova função: a da abstração. A fantasia significante, ao instaurar-se para si um âmbito pleno de conteúdo e significado (o âmbito da representação interior), acaba ao mesmo tempo modificando a função concreta da imagem exterior, a qual, por sua vez, passa a estar a serviço exclusivo da fantasia. Se, no nível da fantasia simbolizante, a imagem sensível cumpre a tarefa de organizar os conteúdos difusos condicionados à função intuitivo-sensível; no nível da fantasia significante, ao contrário, a imagem sensível cumpre a função de separar de si a sua dimensão sensível de seu significado autêntico. A exemplo disso, “um emblema nacional ou uma *bandeira* ou uma *pedra tumular* significam uma coisa totalmente diversa do que imediatamente indicam” (idem, p. 246). Assim também “a cor branca ou vermelha de um galo não contém nenhuma qualidade que corresponda ao que se entende por ele (GW 28.2, p. 649). Nesse sentido, lembra-nos Hegel, a imagem-sígnica “é uma imagem que recebeu em si mesma, como alma, uma representação *autônoma*: sua significação” (ECF III, p. 248).

Nessa modificação estrutural do conceito de imagem, podemos observar ainda uma modificação significativa do caráter de arbitrariedade que incide tanto no nível da fantasia simbolizante quanto no nível da fantasia significante. Ou seja, enquanto no grau da fantasia simbolizante, a dimensão que se mantém contingente e arbitrária é a dimensão do significado e do conteúdo espiritual; no nível da fantasia significante, ao contrário, o que permanece arbitrário é a própria dimensão sensível da imagem, já que o significado dela mesma se estabelece como uma propriedade exclusiva da representação interior ou, se preferirmos, da fantasia. Nesse sentido, a imagem-sígnica é uma espécie de “ser-posto pela inteligência” (idem, *ibidem*), um produto objetivo, cujo conteúdo de verdade, porém, está estruturado de modo concreto e exclusivo no interior da subjetividade. Nas palavras de Hegel, a imagem-sígnica cumpre a função de fornecer às “sensações, intuições, representações uma segunda *existência*,

superior à sua *existência* imediata; e uma existência que vigora no reino da representação” (idem, *ibidem*).

Nessa distinção entre os níveis da fantasia (e a influência destes graus de inteligibilidade na função da imagem-símbolo e na função da imagem-sígnica), encontramos a justificação completa para entender a beleza autêntica da arte romântica-moderna como “beleza sígnica”; pois, no âmbito da estética de Hegel, esses níveis de inteligibilidade correspondem ao desenvolvimento da subjetividade espiritual por intermédio do caráter sensível-imediato da arte. Como já foi dito anteriormente, o grau mais elevado dessa “formação [*Bildung*] sensível” ocorre no âmbito da arte romântica-moderna, quando a subjetividade se torna significativa por si mesma e se explica a si mesma (CE II, p. 35). Nesse registro, o espírito já se livrou da dependência do material exterior, visto que a fantasia constitui para si o próprio conteúdo ou material de suas representações mais elevadas (CE IV, 19). O impasse implicado nessa interiorização, porém, é o da condução desses conteúdos universais até a expressão individual das obras de arte.

Nesse sentido, a obra de arte romântica-moderna é desafiada a cumprir duas exigências essenciais no que tange à determinação autêntica de sua idealidade. De um lado, ela precisa ser a expressão objetiva dos conteúdos mais elevados do espírito. Entretanto, de outro lado, ela deve figurar esses conteúdos como recriação subjetiva da exterioridade (e não apenas como reprodução dela), já que, no âmbito das representações interiores (do artista, do espectador e do filósofo), a fantasia como imaginação produtora opera, igualmente, de acordo com a lógica da reorganização e a recriação dos conteúdos objetivamente intuídos. Ora, é justamente por meio da função desempenhada pela imagem-sígnica que a arte romântica-moderna se determina tanto como “aparência sensível da ideia” ou “signo da ideia”, quanto como “recriação subjetiva da exterioridade no elemento sensível das cores e da luz” (CE II, p. 335), igualmente, no elemento do som, da palavra e seu sistema, a linguagem (ECF III, p. 248). Isso pois enquanto imagem representacional, a imagem-sígnica é, a um só tempo, concreta porque expressa um significado espiritual concreto (subjetivo), e objetivamente abstrata em si mesma, porque se refere a algo outro. Essa ausência de significação puramente imediata da imagem-sígnica é tanto índice do caráter contingente da realidade objetiva, quanto é exatamente aquilo que confere à arte o “poder de criar uma objetividade” (CE II, p. 335). Em suma, enquanto imagem-sígnica, o belo artístico romântico-moderno se define como produto da expressão e, simultaneamente, da recriação subjetiva e objetiva do espírito.

De acordo com Hegel, esse potencial de recriação subjetiva e objetiva da realidade se encontra, antes de tudo, nas mãos do artista moderno: “toda forma [*Form*] assim como toda

matéria estão agora a serviço e à oferta dele, cujo talento e gênio estão libertados para si mesmos da limitação anterior a uma forma [*Form*] de arte determinada” (idem, p. 341). Essa autonomia e essa liberdade de criação, entretanto, não devem se furtar à exigência de que o “conteúdo constitua, para o artista o substancial, a verdade mais interior de sua consciência” (idem, p. 339), haja vista que “o conteúdo [*Gehalt*], como toda obra humana, também na arte é o que decide” (idem, p. 346). Frente a essa exigência, a imagem-sígnica, enquanto este “objeto novo, belo, em si mesmo pleno de valor” (idem, ibidem), pode igualmente funcionar como uma espécie de “memorando” capaz de apontar a habilidade do artista em trazer à exterioridade um conteúdo substancial, que apareça tanto como expressão do absoluto quanto como recriação do espírito.

Dessa maneira, as intenções subjetivas do artista, sua obra e sua habilidade de execução não devem se confundir com a vaidade e o gozo próprio do eu puramente formal, que geralmente se assenhora da potência e da profundidade da imaginação artística a fim de estabelecer um “universo paralelo” tão somente simbólico e originalmente condicionado ao “caráter absoluto do eu abstrato”, para o qual “nada é considerado *em si e para si* e em si dotado de valor” a não ser as próprias imagens psicológicas produzidas por si mesmo, como se a “subjetividade do eu” fosse o “senhor e mestre de tudo” (CE I, p. 81). De certo, a “infinita negatividade absoluta, a atividade da ideia de se negar para a finitude e para a particularidade” (idem, p. 85), é parte constitutiva das intenções subjetivas do artista, sua obra e sua habilidade de execução, posto que o exercício da liberdade sensível plena implica justamente a contestação da realidade objetiva. Contudo, tal contestação da objetividade finita é apenas o momento inicial, diríamos, o mais abstrato do processo criativo, que não se reduz nem a simples negação abstrata do “mundo da vida finita”, a esfera da eticidade, do direito, do humano e do divino, do profano e do sagrado etc., nem tampouco se circunscreve ao “universo paralelo” produzido pela imaginação do “eu total, constantemente abstrato e formal” (idem, p. 81). A partir da contestação e crítica da objetividade finita, o segundo e mais decisivo momento da habilidade de execução artística é o da “superação [*Aufhebung*] da negatividade” e, por conseguinte, o momento do “reestabelecimento da universalidade do infinito no finito e particular” (idem, p. 85), o qual se consolida afirmativamente por intermédio da figuração adequada da ideia absoluta no sensível da obra de arte.

De outra parte, tal reestabelecimento se circunscreve ao registro interno da fantasia, a qual recepciona, ressignifica e transfigura os conteúdos objetivamente intuídos e particularizados como conteúdos essenciais do espírito teórico e prático. Mas, por outro lado, esses conteúdos transfigurados e elevados à dignidade universal da representação interior e da

fantasia precisam ser conduzidos à aparição como ideia absoluta concreta na forma da obra de arte. E é justamente a partir do “confronto final” entre o conteúdo, a finalidade e o significado absoluto do conceito de arte (o qual, por sua vez, se particulariza e se sedimenta como conteúdo, finalidade e significado para a fantasia do artista) e a expressão, o fenômeno e a realidade finita da obra de arte que, de fato, podemos vislumbrar e julgar se a existência finita, enquanto obra de arte, é decididamente capaz de acolher em si mesma a idealidade do belo artístico (idem, p. 185).

Nesse aspecto, de acordo com a abordagem de Hegel, podemos considerar dois tipos de obras de arte no âmbito da beleza artística romântica-moderna: a que simplesmente reproduz os princípios pré-artísticos da forma de arte simbólica, isto é, a arte da imaginação abstrata e psicológica, pautada no formalismo da “subjetividade do eu” e esvaziada de conteúdo espiritual; e a arte da fantasia produtora de signos, a arte ideal, regida pelos princípios da subjetividade espiritual romântica-moderna e enriquecida pelas representações dos mais profundos e universais interesses do humano. Em outras palavras, de um lado, temos os “produtos artificiosos de ideais rasos”, a “obra de arte da afetação”, cuja figuração se restringe à alegoria, metáfora e simbolização de ideais nostálgicos ou surrealistas, de imaginações inessenciais e de idealizações meramente psicológicas, as quais podem facilmente ser construídas e rapidamente destruídas como objeto artístico, seja pela própria subjetividade do “eu irônico”, seja por intermédio do “culto doentio da bela alma e da nostalgia” (idem, p. 85). Como ressalta Hegel,

tal tipo de imaginação baseia-se antes na memória de situações vividas, ao invés de ser por si mesma *criativa*. A memória guarda e renova a singularidade e o aspecto exterior da ocorrência dos fatos, assim como todas as suas circunstâncias, e não permite, em contrapartida, que a universalidade se imponha por conta própria [*grifo nosso*] (CE I, p. 60-61).

E é justamente com base nessa ausência de criatividade nas representações e figurações dos interesses que escapam à própria experiência subjetiva do eu, isto é, que escapam aos mais profundos e universais interesses do espírito humano, que os “artistas de estilo” então passam indeliberadamente “a procurar o valor propriamente dito de suas obras” única e exclusivamente “na satisfação dos outros, os quais lhes interessam, sobre os quais querem produzir um efeito” (CE III, p. 21). Tal processo em geral resulta, segundo Hegel, em duas consequências que depõem decididamente contra o significado espiritual da arte romântica-moderna: 1) em parte, a exposição se reduz à “casualidade do aparecer”, na qual não é mais possível identificar a finalidade e o significado espiritual da obra e; 2) em parte, o “juízo artístico subjetivo” do

público “se torna totalmente livre do conteúdo essencial da coisa e se encontra, por meio da obra, em diálogo apenas com o artista”, o qual, por sua vez, “tem a sua vaidade tanto mais satisfeita quanto mais a obra de arte o convida a este juízo artístico subjetivo” (idem, *ibidem*).

Todavia, do lado diametralmente oposto aos “produtos artificiosos” da “subjetividade do eu”, temos a obra de arte da “subjetividade espiritual”, cujos significado e resultado apresentados, muito embora tenham atravessado o amplo e dispersível reino das representações interiores do “ânimo artístico”, “realizou seu percurso pelo espírito e originou-se da atividade produtora espiritual” como imagem do absoluto completamente determinada (CE I, p. 60). Trata-se do autêntico produto da “fantasia artística produtiva”. Como sabemos, essa fantasia produtora de signos “é a fantasia de um grande espírito e de um grande ânimo”. Ao contrário da imaginação simbolizante de ideais egocêntricos e rasos, ela “é o conceber e criar representações e figurações dos mais profundos e universais interesses humanos numa exposição imagética totalmente determinada e sensível” (idem, p. 61), garante-nos Hegel.

A natureza dessa imagem totalmente determinada é inequivocamente híbrida no que concerne ao duplo aspecto da sensibilidade artística, pois ela tanto se faz valer como objeto para sentidos puramente imediatos e externos (visão e audição), quanto ela igualmente se refere aos sentidos imediato-mediados da interioridade subjetiva (da representação sensível como forma universal e da fantasia produtiva como conteúdo particularizado do absoluto). Assim, como imagem interior, reflexiva e significante, a imagem-sígnica é de natureza concreta, tanto porque se vale como instrução reveladora de um significado espiritual concreto, quanto porque cumpre integralmente a função de fornecer “às sensações, intuições, representações uma segunda *existência*, superior à sua *existência* imediata”, isto é, “uma existência que vigora no reino da representação” (ECF III, p. 248) como imagem sensível da liberdade plena. De outra parte, porém, a imagem-sígnica é de natureza abstrata em termos de significado para os sentidos puramente imediatos e exteriores, seja porque ela se refere a algo outro, diferente de sua existência imediata (a ideia absoluta sensivelmente determinada), seja porque ela se afigura como “ser-posto pela inteligência” (idem, *ibidem*), ou melhor, como ser-posto pela fantasia produtora, a qual constitui para si o próprio conteúdo ou material autêntico.

A essa imagem de natureza híbrida, a esta “beleza *completamente aberta*” e equipada com a potência do conceito, podemos denominar de “imagem poética do absoluto”. Afinal, se a representação sensível é determinada como sendo a dimensão espaço-temporal concreta de subjetivação, organização e fixação dos conteúdos sensíveis do espírito – e se a fantasia produtora como habilidade de execução artística autêntica é o centro em que o universal da representação e o ser, “o que é próprio e o ser-encontrado, o interior e o exterior, são

completamente elaborados em só” (idem, p. 245), ou seja, se a fantasia é o conservatório [*das Gefäß*] subjetivo-espiritual interno no qual “a inteligência é implementada nela mesma como autointuição, de modo que seu conteúdo, tirado da mesma, tem existência imaginária” (idem, p. 244) –, então a imagem-sígnica como aparência sensível do absoluto “já é ela mesma um ideal [*ideell*] que, contudo, por não ser um ideal [*ideell*] do pensamento, ainda existe externamente como coisa” (CE I, p. 59).

Em outras palavras, se “o autenticamente poético na arte é o que justamente denominamos de ideal” (idem, p. 174), e o ponto máximo dessa “satisfação espiritual do fazer poético e ideal” culmina no ato mais profundo, elevado e concreto de “eliminação da materialidade sensível e das condições exteriores” (CE I, p. 175), que não dizem respeito ao “artístico propriamente dito” – o qual se verifica justamente a partir da emancipação sensível da subjetividade livre pelo exercício do fantasiar significativo da arte romântica-moderna (ou, da arte que se constitui a partir da “era da prosa”) –, logo torna-se evidente que a imagem-sígnica como fenômeno artístico ideal [*ideell*] se determina justamente como “imagem poética do absoluto”. Pois, a partir de sua função sensível, a obra de arte se torna efetivamente capaz de produzir intencionalmente “apenas um mundo de sombras de formas, sons e visões” e, como nos ensina Hegel, “não devemos pensar que é por mera impotência ou limitação que o homem sabe apenas apresentar uma superfície do sensível e esquemas quando cria obras de arte” (CE I, p. 59-60). Afinal, “estas formas e sons sensíveis não se apresentam na arte em vista deles mesmos e de sua forma imediata, mas com o fim de garantir, nesta forma, satisfação para interesses espirituais superiores, dado que possuem a capacidade de produzir para todas as profundezas da consciência uma ressonância e um eco no espírito” (idem, *ibidem*). E é justamente com base nessa imbricação, entre a função poética da imagem e a habilidade poetizante da fantasia, “que o sensível é espiritualizado na arte, uma vez que o espiritual nela surge como sensibilizado” (idem *ibidem*).

2.3 A teoria da criatividade subjetiva espiritual: a originalidade do gênio e a objetividade poética (bela, ideal) da obra de arte.

Uma vez estabelecidos os dois lados da fantasia artística (simbolizante e significativa), assim como as duas espécies de obras de arte (a arte da subjetividade espiritual e a arte da subjetividade do eu), que caracterizam a posição favorável e desfavorável, otimista e pessimista de Hegel em relação à arte que se constitui a partir do mundo das relações burguesas (a era da prosa), devemos agora olhar para o modo como o artista executa objetivamente sua produção

artística. Pois, de acordo com a perspectiva de Hegel, na arte romântica-moderna, a conformidade ou inconformidade entre o significado absoluto e a expressão sensível de uma obra não se justificam pela inadequação entre a forma da imagem sensível e o conteúdo nela fixado de modo abstrato para os sentidos imediatos da intuição em si, mas sim pela convergência entre a presença ou ausência de uma formação [*Bildung*] subjetiva para a habilidade do fantasiar artístico ideal e a presença ou ausência da “genialidade”, do “talento” e “entusiasmo” para a execução técnica e objetiva dessa habilidade espiritual.

Mas, o que seria exatamente a genialidade artística para Hegel? Qual a natureza dessa capacidade individual de fazer confluir a habilidade do fantasiar subjetivo com a execução técnica e objetiva da obra? Seria a genialidade uma vocação inata e peculiar para a arte, uma espécie de dom divino? Seria ela uma resultante do amadurecido processo de formação [*Bildung*] subjetiva para a habilidade do fantasiar artístico espiritual? Ou seria a genialidade, na verdade, uma questão de talento técnico, adquirido e consolidado por intermédio de uma educação [*Erziehung*] especializada?

Para uma resposta adequada a essas questões, precisamos, antes de tudo, tomar como pressuposta a diferença anteriormente estabelecida entre o significado hegeliano das noções de “subjetividade espiritual” e “subjetividade do eu”. E isso se justifica pelos seguintes motivos: 1) em geral, porque se pretende sobretudo a uma reformulação crítica do conceito de gênio difundido pela tradição estética iluminista e romântica, a teoria do gênio de Hegel não se refere à atividade artística de um sujeito finito ou de uma subjetividade abstrata e unilateral, educada [*Erziehung*] pelos padrões da imaginação do entendimento separador, para o qual frequentemente se atribui a qualidade da genialidade e do talento individual – como nos lembra Werle (2008, p. 175), tanto do ponto de vista da manifestação produtiva do gênio, quanto da recepção ou fruição pela imaginação do espectador, “a subjetividade, tomada em sua unilateralidade e abstração, não constitui, na estética de Hegel, uma determinação central, cabe frisar, exclusiva para a verdade da obra de arte” (idem, p. 176); 2) em particular, porque a teoria do gênio de Hegel se desenvolve a partir do quadro de uma “teoria da ação”, isto é, a partir do princípio de uma subjetividade historicamente cindida, a genialidade do artista não pode de modo algum ser equiparada a princípios a-históricos ou simplesmente formais, no sentido de um *Formalismus* hiperconcentrado na forma em detrimento de um conteúdo (talento inato, dom divino ou coisas do tipo, são hipóteses completamente descartadas pela teoria hegeliana do gênio) – como ressalta Gethmann-Siefert (1995, p. 248), se o gênio artístico hegeliano é um indivíduo histórico, então ele tanto deve assumir a tarefa de formação [*Bildung*] sensível do seu próprio tempo, quanto deve também se servir como formador de uma consciência histórica

coletiva, genialidade esta que, nas palavras de Hegel, “quer ser o ponto de passagem vivo para a obra de arte em si mesma acabada” (CE I, p. 298); 3) em especial, porque o belo artístico deve se determinar como aparência sensível da ideia, e a ideia absoluta não se circunscreve aos limites da “subjetividade do eu”, logo tanto a originalidade do gênio quanto a originalidade da obra só podem se determinar para além do plano da consciência encerrada em si mesma, isto é, por meio do princípio da “subjetividade espiritual”.

À primeira vista, o texto estético de Hegel é pouco esclarecedor no que toca à questão do real significado da genialidade e do talento para a arte. Aliás, essa é uma reclamação recorrente entre os intérpretes hegelianos, que em geral se dividem a partir de duas posições conflitantes em relação à teoria do gênio: 1) os que acreditam que a estética de Hegel apresenta pouco ou nenhum interesse por uma teoria do gênio, especialmente em comparação ao esquema da teoria do gênio kantiana⁷⁷ – ou, como ressalta Benjamim Rutter (2010, p. 36), os que são da opinião de que Hegel teria evitado o assunto em parte, porque estava ciente do grande apelo que essa visão de gênio tinha para a geração romântica (sendo a abordagem fichteana dos irmãos Schlegel a inequívoca radicalização da “originalidade do eu”), em parte porque Hegel estava ansioso para descartar de uma vez por todas o significado do gênio como “originalidade do *Ich*”; 2) e os que defendem em geral – como é o caso de Gethmann-Siefert (1995, p. 248-252) e de Giovanna Pinna (2017, p. 73-91) – que a abordagem estética hegeliana do gênio estaria, ao fim e ao cabo, muito mais próxima à abordagem da geração romântica do que em

⁷⁷ Para Kant, a genialidade e o talento se definem como “a originalidade exemplar do dom natural de um sujeito no uso livre de suas faculdades de conhecimento”. Esse sujeito, para Kant, não é qualquer sujeito: ele “é o gênio favorito da natureza, que somente se pode presenciar como aparição rara”. Consequentemente, ele é o mestre que estabelece “para os outros” e para “a arte em geral” a suas próprias regras, as quais se derivam do próprio gênio a partir de seu talento especial para o “livre jogo” (peculiar, contingente e abstrato) entre a imaginação e o entendimento. Conferir § 46 em: KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 3ª edição. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2012, pp. 163-167 (a partir deste ponto, usaremos a abreviatura “CFJ”, seguida da página de referência). Na compreensão de Giorgia Cecchinato não se deve perder de vista, contudo, que “a natureza a que Kant se refere não é a natureza mecânica de Newton descrita na *Crítica da razão pura*, mas a natureza humana, que é essencialmente livre e, portanto, moralmente conotada”. Todavia, embora o próprio Hegel reconheça que a teoria do gênio kantiana se desenvolve na esteira de sua concepção de moralidade, mesmo assim, como ressalta a própria intérprete, “Hegel acredita que a moralidade de Kant é inevitavelmente falha devido à sua incapacidade de dar uma resposta efetiva a questões concretas, tais como o conflito entre deveres, o conflito entre os aspectos naturais e instintivos do ser humano, e o conflito entre a moralidade ser independente da maneira como as coisas acontecem no mundo e a legítima aspiração do agente moral à felicidade”. Conferir. CECCHINATO, Giorgia. Champagne Does not Produce Poetry: Er-innerung and Gedächtnis in Hegel’s Theory of Artistic Genius. In: *Hegel on Recollection: Essays on the Concept of Erinnerung in Hegel’s System*. Edited by Valentina Ricci and Federico Sanguinetti. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 163-167. Para Hegel, devemos a Schiller a primeira solução substantiva a essa ausência de resposta efetiva por parte de Kant: “devemos a Schiller o grande mérito de ter rompido com a subjetividade e abstração kantianas do pensamento e de ter ousado ultrapassá-las, concebendo a unidade e a reconciliação com o verdadeiro, e de efetivá-las artisticamente” (CE I, p. 78).

estrita dissonância a ela; a começar pela inegável associação afetiva, intelectual e teórica entre Hegel e Solger, por exemplo.

Em relação à primeira posição, no texto *Subjetividade artística em Goethe e Hegel*, Marco Aurélio Werle (2008, pp. 177-178) ressalta, por exemplo, “a postura bastante desfavorável de Hegel” acerca dos “atos individuais” envolvidos no processo da criação artística, em decorrência de sua “posição depreciativa” sobre o caráter “casual e contingente” da “subjetividade do entendimento”, a qual foi reivindicada pelo Romantismo como fonte para a autêntica genialidade e originalidade artística. Nesse sentido, na visão do intérprete, um comentário sobre os tópicos da estética, em que Hegel trata das categorias ligadas ao ato artístico individual, “não nos levaria muito longe”, uma vez que, nesse registro, Hegel é por demais repetitivo e monótono, “se limitando a articular noções sobre o processo criativo que, desde o século XVIII, são demasiadamente conhecidas” (idem, p. 178). Giorgia Cecchinato (2013, p. 162) também considera que “Hegel apresenta apenas considerações gerais sobre a questão do gênio, e simplesmente observa que as habilidades e a criatividade do artista são sempre surpreendentes”. Segundo a intérprete, no que concerne ao lado subjetivo da produção artística, “Hegel teria admitido a impossibilidade de a filosofia lançar luz sobre a essência profunda deste momento embrionário, dado que o momento íntimo da criação não se refere exatamente às obras de arte, mas sim às habilidades subjetivas do artista, sua genialidade, talento, imaginação e inspiração” (idem, ibidem).

De outra parte, no que concerne à segunda posição, Gethmann-Siefert (1995, p. 249) considera que a teoria do gênio de Hegel é formulada com base nas posições sobretudo de Schelling, que considera ser o gênio um “grande indivíduo” capaz de criar uma nova mitologia por meio de sua ampla “visão de mundo”, cujo resultado não pode ser outro senão a formação de uma “nova consciência geral”. Ou seja, o gênio autêntico é aquele que “projeta uma visão de mundo que pode se tornar a visão de mundo de uma determinada época”⁷⁸. Segundo a intérprete, para Hegel – assim como para Schelling –, a obra de arte deve ser entendida como “produto do indivíduo, do gênio, mas pertencente à humanidade”, ou seja, ela não deve ser considerada como “produto de um indivíduo no sentido de que pode ser atribuída apenas a esse indivíduo, mas sim como um bem comum, um bem como trabalho de todos” (idem, ibidem). Já Giovanna Pinna (2017, p. 84) pondera que “a categoria lógica da singularidade [*die*

⁷⁸ HEGEL. Georg, W. F. Jenaer kritische Schriften. *Gesammelte Werke*. Band 4. Herausgegeben von Hartmut Buchner und Otto Pöggeler. Hamburg: Felix Meiner, 1968, p. 489 (a partir deste ponto, usaremos a abreviatura “GW”, seguida do volume “4” e da página de referência da obra) Citado por: GETHMANN-SIEFERT, Annemaire *Einführung in die Ästhetik*. München: Wilhelm Fink, 1995, p. 249.

Singularität]” – que envolve, pois, a questão do gênio, da subjetividade, do talento, do estilo etc. – “é o que define para Hegel a forma própria do universo artístico romântico-moderno”. Nesse sentido, Pinna considera que “a relação de Hegel com a teoria romântica da literatura é muito mais produtiva do que pode parecer de início” (idem, p. 82). Segundo a intérprete, “apesar da aversão declarada aos românticos, Hegel reconhece que Schlegel deu uma contribuição fundamental à teoria da literatura e ao conhecimento das literaturas modernas” (idem, *ibidem*), mesmo que tardiamente e a partir de seu contato com os escritos póstumos de Solger, editados por Tieck e Von Rümer. Por exemplo, se analisarmos a *Recensão sobre Solger* [*Solger Rezension*], escrita e publicada por Hegel nos *Anais de crítica científica* [*Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik*] em 1828⁷⁹, veremos que ali o filósofo “encontra ocasião para acertar retrospectivamente as contas com as concepções do *Frühromantik*, de forma marcante com os irmãos Schlegel” (idem, p. 80), nos garante Pinna⁸⁰.

Ora, a compreensão adequada sobre a posição de Hegel em relação à questão do gênio teria mesmo que ser buscada fora de seu sistema filosófico? Não deveria ser o próprio sistema de Hegel a fonte de apreensão adequada tanto da terminologia quanto do significado da noção

⁷⁹ Conferir: HEGEL, Georg W. F. Schriften und Entwürfe II (1826-1831). *Gesammelte Werke*. Band 16. Herausgegeben von Friedrich Hogemann. Düsseldorf: Felix Meiner, 2001, pp. 77-128 (a partir deste ponto, usaremos a abreviatura “GW”, seguida do volume “16” e da página de referência da obra).

⁸⁰ Sobre o reconhecimento de Hegel às contribuições dos irmãos Schlegel aos estudos da literatura antiga e moderna, Giovanna Pinna relembra, por exemplo, a fala elogiosa de Hegel no contexto dos cursos de estética de 1820/21, em que ele afirma que os irmãos Schlegel “contribuíram, juntamente com Schelling, para o novo despertar da reflexão sobre arte e, por terem a ousadia de introduzir inovações, trouxeram um novo juízo, em escala até então desconhecida” (GW 28.1, p. 83 *apud* PINNA, 2017, p. 80). Nessa direção, a intérprete também ressalta a valorização de Solger aos trabalhos dos irmãos Schlegel – o que se evidencia, por exemplo, na recensão detalhada das *Preleções sobre arte dramática e literatura* [*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*] de Schlegel, escrita pelo pensador da ironia e tradutor de Sófocles –, e o quanto essa valorização teria influenciado, em muitos aspectos, as posições mitigadas do “Hegel tardio” em relação aos românticos e seus seguidores, inclusive, na *Recensão sobre Solger*, na qual Hegel dedica “atenção especial às *Preleções* de Schlegel”. Para Pinna, embora nesse trabalho Hegel exponha suas críticas ao caráter subjetivista e unilateral da “cultura romântica” – das “tendências místicas dos escritos pró-romanísticos de Ludwig Tieck” e do “subjetivismo unilateral das posições de Friedrich Schlegel” (idem, p. 80) –, por outro lado, ele também reitera a importância e o impacto dos trabalhos dos irmãos Schlegel para o pensamento artístico alemão. Conferir: PINNA, Giovanna. Una constelación berlinesa: sobre el descubrimiento de lo moderno en la estética de Hegel. In: *Constelaciones*. Editado por Faustino Oncina Coves. Valencia: Pre-textos ediciones, 2019, pp. 73-91. Talvez sejam incontáveis as influências recebidas por Hegel da “cultura romântica”, em particular de Solger, que o influenciou em muitos aspectos, inclusive estilísticos, como mostra o método da *Rezension*. Contudo, isso não quer dizer que a posição de Hegel sobre o significado e a finalidade absoluta da arte, em especial, da arte romântica-moderna, se confunda com as posições românticas de sua época. Seja em relação a Solger ou aos demais “apóstolos da ironia”, para Hegel, o método irônico não pode ser “o princípio supremo da arte” (CE I, p. 85); pois, se em relação ao conceito [*Begriff*], a arte é apenas o momento mais imediato da ideia absoluta, “e não a ideia toda como quer Solger” (idem, *ibidem*), em relação a sua configuração e expressão concretas, a obra de arte deve ser a manifestação sensível do fantasiar subjetivo-espiritual, e não a expressão de uma “imaginação do eu” abstrato, unilateral e fechado em si mesmo, capaz de se expressar apenas negativamente como “sujeito absoluto”. Para Hegel, Solger também “permaneceu preso a este aspecto da negatividade [a infinita negatividade absoluta] que possui parentesco com a dissolução irônica do determinado [a finitude] bem como com o substancial em si mesmo e no que ele também via o princípio da atividade artística” (idem, *ibidem*).

de “genialidade autêntica”? Ao olharmos atentamente para o conjunto que compõe o desenvolvimento da teoria hegeliana do gênio – a qual é pressuposta tanto pela filosofia do espírito subjetivo quanto, na estética, pelas determinações da “ideia universal do belo”, da “existência deficiente da beleza natural” e do acolhimento da ideia absoluta pelo “ideal, enquanto efetividade adequada do belo” (CE I, p. 281) –, podemos notar algo curioso a esse respeito, e que está diretamente ligado ao propósito deste trabalho: todos os desdobramentos das categorias estéticas que envolvem a noção de genialidade (fantasia, imaginação, gênio, talento, entusiasmo, estilo, maneira, e assim por diante) se nutrem de um único pressuposto, a saber, o da diferenciação entre uma espécie de “originalidade poética” (ideal, autêntica) e uma espécie de “originalidade prosaica”, ou se preferirmos, entre a concepção de originalidade artística (artista e obra) circunscrita à “subjetividade do eu” abstrato e finito e a concepção de originalidade artística pautada pelo princípio da “subjetividade espiritual” concreta e infinita. A esse respeito Hegel afirma, por exemplo, que:

a autêntica originalidade do artista, como da obra de arte, reside apenas no fato de ser animada pela racionalidade do conteúdo [*Gehalt*] em si mesmo verdadeiro. Se o artista transformou [*gemacht*] completamente esta razão em algo seu, sem misturá-la ou contaminá-la a partir do interior ou do exterior com particularidades estranhas, então unicamente ele também se oferece a si mesmo em sua subjetividade a mais verdadeira no objeto configurado, subjetividade que apenas quer ser o ponto de passagem vivo para a obra de arte em si mesma acabada (CE I, p. 298).

Contudo, para que possamos compreender o modo pelo qual Hegel equaciona o problema da “interferência” e da “contaminação” da consciência finita (das “peculiaridades particulares” do sujeito) no processo de execução objetiva da obra de arte, por intermédio do apelo ao princípio da “subjetividade espiritual”, precisamos observar atentamente os três níveis que envolvem a teorização do conceito de “originalidade do artista”, bem como do conceito de “originalidade da obra de arte”: 1) o nível da contraposição entre “fantasia, gênio e entusiasmo” e “imaginação, talento e estímulo sensível”, o que corresponde à contraposição entre dois caracteres do artista moderno, ou seja, aquele que se preenche pela coisa [*Sache*] ou pelo conteúdo [*Gehalt*] substancial, e aquele que se preenche pela afetação dos estímulos sensíveis meramente externos. Com base nesta diferenciação, veremos que a fantasia, enquanto “atividade criadora”, está para a determinação da autêntica genialidade e entusiasmo artísticos na mesma medida em que a “imaginação meramente passiva” – referida às imaginações extraídas na “plenitude da universalidade abstrata” e não na “plenitude da vida efetiva” – está para a determinação do “mero talento”, sustentado ora por estímulos sensíveis exteriores, como

a afetação recíproca entre o artista e o público, ora pela superestimação da habilidade técnica a despeito do carácter ativo e criativo do “fantasiar subjetivo espiritual”; 2) o nível da contraposição entre “a objetividade substancial” e a “objetividade meramente exterior” das obras de arte ideal e não-ideal, sendo a primeira resultante da originalidade como unidade entre o gênio e a objetividade substancial, e a segunda derivada da maneira subjetiva peculiar e limitada do mero talento; e 3) o nível da determinação da “originalidade” (no artista e na obra) como junção efetiva da atitude criativa com o entusiasmo (unidade entre fantasia e técnica) e a genialidade, síntese esta que resulta na consolidação subjetivo-espiritual daquilo que Hegel denomina de “destruição” ou “eliminação” completa da “particularidade casual”, a “originalidade enviesada”, que é orquestrada pela imaginação ensimesmada, pela vaidade da “bela alma”⁸¹ e pelo mero estímulo sensível (da sensação externa e do pressentimento interno, que é a imaginação rasa da “plenitude da universalidade abstrata”).

2.3.1 O artista como formador da fantasia, do gênio e do entusiasmo *versus* o artista como educador da imaginação, do talento e da afetação

Com base no que foi abordado no tópico anterior a respeito da fantasia significativa enquanto faculdade geral da produção artística românica-moderna, sabemos que ela se define inicialmente como a autêntica habilidade subjetivo-espiritual de “apreensão da efetividade” e suas mais variadas formas e imagens. Sabemos igualmente que tal habilidade não deve se

⁸¹ Com o termo “bela alma” Hegel se refere criticamente a uma concepção de genialidade e talento cujo significado, pautado na “imaginação do eu abstrato” (isto é, na subjetividade do eu autossuficiente, peculiar, casual, e fechado em si mesmo), distorce o real significado espiritual e finalidade da criação e expressão artística em geral. Nesse sentido, como ressalta Giorgia Cecchinato (2013, p. 1673), com o termo “bela alma” Hegel faz referência crítica a toda geração de estetas e artistas de sua época que se apoiaram na teoria kantiana do gênio como “originalidade exemplar do dom natural de um sujeito no uso livre de suas faculdades de conhecimento” (CFJ, p. 165). A essa ideia de originalidade da “bela alma”, liga-se 1) a crítica de Hegel a definição fichteana do “eu total” como resultado da identidade formal da autoconsciência, na qual o eu idêntico a si mesmo e a partir de si mesmo se estabelece como elo (princípio) de unidade entre a essência e a existência; 2) a crítica à “genial ironia divina” inventada pelos primeiros românticos, e ao método da “poesia da poesia” de Friedrich von Schlegel que, segundo Hegel, “encontrou o seu profundo fundamento” (CE I, p. 81) na filosofia do “eu total” de Fichte; 3) a crítica de Hegel à tese do acesso imediato ao absoluto, o “puro intuir” (ECF I, p. 142), de Jacobi; 4) a crítica de Hegel ao “idealismo objetivo” de Schelling, que atribuiu à figura da arte a tarefa central de acesso imediato (direto, inconsciente e não-diferenciável) ao absoluto por intermédio da “intuição intelectual”, que serviu de base tanto para a ideia schellingeana de uma “nova mitologia”, quanto para a ideia de “beleza alegórica” de Friedrich von Schlegel (CE II, p. 34) e; 5) a crítica de Hegel à proposta de Schiller de uma “educação estética do homem” [*Asthetische Erziehung des Menschen*] como solução para os impasses, por exemplo, entre sensibilidade e racionalidade, subjetividade e sociedade moderna, moralidade e inclinação natural, Estado e indivíduo etc. (CE I, pp. 78-88). Sobre a ideia romântica de que “toda beleza é alegórica”, conferir o *Discurso sobre a mitologia* em: SCHLEGEL, Friedrich von. *Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803) – Conversa sobre poesia*. Trad. Constantino Luz Medeiros e Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Unesp, 2016, pp. 513-527.

confundir com os fins levados a termo pela imaginação [*Einbildungskraft*] psicológica (a fantasia simbolizante), uma vez que, no domínio da fantasia significante, “o artista não está referido às imaginações feitas por ele mesmo, e sim deve dirigir-se à efetividade, abandonando os assim chamados ideais rasos” (CE I, p. 282), ou se preferirmos, abandonando os ideais pautados em imaginações extraídas na “plenitude da universalidade abstrata” e não na “plenitude da vida efetiva” do espírito presente. De acordo com Hegel, nesse registro o artista é desafiado a cumprir inicialmente três tarefas essenciais. Primeiro, ele “apreende o que é efetivo em sua forma real” bem como retém e conserva como imagem interior a essência dos conteúdos intuídos (idem, p. 283). Em segundo lugar, o artista estabelece associações livres entre “o conhecimento familiar exato da forma exterior”, vale frisar, o conhecimento essencial dos conteúdos apreendidos da efetividade, e “a idêntica familiaridade com o *interior* do ser humano, com as paixões do ânimo e com os fins do peito humano” (idem, ibidem). Em terceiro lugar, a esse “duplo conhecimento”, soma-se a familiaridade do artista com o modo pelo qual “o *interior* do espírito se expressa na *realidade* e aparece através [*hindurchscheint*] da exterioridade dela” (idem, ibidem). Ou seja, o artista dotado da habilidade para o fantasiar autêntico se define, acima de tudo, como um notável conhecedor do sistema das necessidades sensíveis e reflexivas do universo prático e teórico do espírito finito. Afinal, como diz Hegel, é ingênua a crença de que qualquer obra de arte consistente possa ter nascido da “leviandade da fantasia” (idem, ibidem), isto é, da aptidão fortuita e divina para a criação artística.

No entanto, esse interesse individual pelo acolhimento da efetividade interior e exterior do espírito finito é somente o ponto de partida da fantasia produtora de imagens-sígnicas, pois “à obra de arte ideal não pertence apenas o aparecer do espírito interior na realidade das formas exteriores” (idem, ibidem). A obra de arte ideal não deve consistir na simples mimetização da realidade espiritual ou natural, mas antes “a verdade e a racionalidade em si e para si existentes do efetivo é o que deve chegar ao exterior” (idem, ibidem). Ou seja, para além de se interessar pelo (re)trato fiel da realidade prosaica, o artista deve principalmente refletir sobre a essência e a verdade concreta dessa realidade, para que, assim, possa ser capaz de configurá-la como conteúdo [*Gehalt*] suprassumido, liberado das amarras aos conteúdos [*Inhalt*] e fins naturalizados e cristalizados pelo paradigma da finitude espiritual.

De certo, “sem ponderação, seleção e distinção, o artista não consegue dominar nenhum conteúdo [*Gehalt*] que ele deve configurar”, aliás, como insiste Hegel, “é um disparate acreditar que o autêntico artista não sabe o que faz” (idem, ibidem). Todavia, esse “conhecimento duplo” – que tanto envolve “a ponderação [*Besonnenheit*] lúcida do entendimento” quanto abrange o “conteúdo racional”, a essência da “forma real” da efetividade finita – refere-se apenas ao nível

da determinação do ânimo subjetivo como conservatório [*das Gefäß*] representacional-sensível de universalização das imagens e suas formas. A esse nível se acrescenta a tarefa da transfiguração, conversão e elevação das imagens e formas essenciais ao nível do sentimento [*Gefühl*] particular. Devemos lembrar, porém, que esse sentimento não se confunde àquele sentimento [*Gefühl*] simbólico, no qual “o pressentimento [*die Ahnung*] de algo mais elevado e a consciência da exterioridade ainda se encontram inseparados” (CE II, p. 38), unificados imediatamente de modo irrefletido e não-diferenciável. Pois, enquanto no domínio do pressentimento, as formas e as imagens inventadas correspondem ao paradigma da “subjetividade do eu” abstrato e psicológico – o qual reclama para si o ponto de *começo natural* e supremo da criação artística e, com isso, acaba por reduzir a intuição imagética [*das bildeliche Verranschaulichen*] à função de “alienar todo conteúdo [*Gehalt*] para a exterioridade”, sem contudo acionar o sentimento como o elemento que mantém o conteúdo racional “em unidade subjetiva com o si mesmo interior” (CE I, p. 284) –, no domínio da “subjetividade espiritual”, ao contrário, o sentimento individual, enquanto unidade diferenciada entre o absoluto e a consciência da exterioridade (bem como das imagens e formas que dele resultam), estabelece-se como *produto de um exercício* autoconsciente e individualmente experiente no que toca às “autênticas profundidades da vida” (idem, ibidem). Em suma, mediante a esse sentimento qualitativamente espiritualizado – e diametralmente oposto àquele sentimento do eu puramente formal, esvaziado de conteúdo espiritual e superestimado como “eu total” –, o artista não apenas possui os conteúdos do espírito como sua matéria [*Stoff*] para configuração exclusivamente artística, mas sobretudo os reconhece efetivamente “como o seu mais próprio si mesmo [*Selbst*], como sua propriedade mais íntima enquanto sujeito” (idem, ibidem). E é justamente a partir disso que podemos encontrar a justificativa para a distinção hegeliana entre a “genialidade autêntica” (como unidade do fantasiar produtivo com o talento para produção objetiva da obra) e o “mero talento” (como habilidade exterior principiada pelo paradigma da subjetividade do eu). Nesse sentido, afirma Hegel:

esta atividade produtiva da fantasia, por meio da qual o artista elabora [*herausarbeiten*] na forma real o em si e para si racional enquanto sua própria obra, é o que se denomina de gênio, talento e assim por diante [...] o gênio é a capacidade *geral* para a verdadeira produção da obra de arte bem como a energia para o desenvolvimento e o acionamento desta capacidade. Mas igualmente esta aptidão e energia são ao mesmo tempo *subjetivas*, pois o produzir [*produzieren*] espiritualmente apenas pode um sujeito autoconsciente, que estabelece para si como finalidade um tal produzir [*Hervorbringen*] (CE I, p. 284).

Em geral, podemos afirmar que genialidade e talento são termos congruentes, pois, na medida em que o mundo da arte tanto “individualiza os seus produtos” quanto atribui, a tais imagens e formas singulares, “capacidades *particulares* diferenciadas” (idem, *ibidem*), caracterizar este ou àquele resultado como produto do gênio ou do talento não altera a finalidade de atribuição do destaque. No entanto, aos olhos de Hegel, tal destaque a um determinado produto do *genius* não se restringe ao “mero talento” envolvido em sua execução objetiva ou exposição, mas antes aos pressupostos de sua produção interior no artista individual. Nesse sentido, Hegel insiste que o talento deve ser caracterizado de duas maneiras diferentes: 1) como “mero talento” peculiar daquele que se destaca, por exemplo, no manejo dos instrumentos musicais ou na interpretação vocal de uma peça musical; no desenho de uma cena, objeto etc. ou nas pinceladas de uma tela pictórica; no manejo dos versos e métricas de um poema ou no adorno das orações e sentenças de uma composição textual, e assim por diante; e 2) como “talento completo” do artista autêntico, que tanto mais se destaca na execução objetiva e exterior de suas obras quanto mais esse destaque se faz notar como resultado da genialidade própria ao domínio interno da fantasia produtora de signos. É nesse sentido que Hegel afirma, por exemplo, que “o talento sem gênio não consegue ir muito além da habilidade exterior” (idem, *ibidem*), pois, em última instância, “o conteúdo [*Gehalt*], como toda obra humana, também na arte é o que decide” (CE II, p. 346). Ao “talento completo” também se faz necessária a maturidade do artista em perceber que sua obra de arte deve ser muito mais importante para o espírito de sua própria época do que para um pequeno círculo de afetos, mobilizados ora pela “ vaidade do gozo próprio”, ora pelos ideais imaturos, casuais e psicológicos. Ao “talento completo”, acrescenta Hegel:

a verdadeira originalidade permite que a coisa [*Sache*] governe e exclua a contingência externa. O artista aparece apenas como o vaso [*das Gefäß*] pelo qual perpassa sua obra de arte. Esta beleza de coerência necessária está, por isso, contida na obra de arte. Muitas vezes as coisas não parecem ser de um só conjunto, se o espírito ainda não tem a maturidade para elaborar o material interiormente (VzÄ, p. 58-59).

Essas concepções de “maturidade espiritual” e “originalidade verdadeira” também excluem, em certa medida, aquela perspectiva estética, diga-se de passagem, bastante comum à época de Hegel, de que “o talento e o gênio deveriam ser inatos ao ser humano” (CE I, p. 285). Aos olhos de Hegel, se existe alguma naturalidade envolvida no gênio e no talento artístico, ela só pode se fazer valer como gramática do sentido de totalidade, isto é, como impulso natural do espírito humano para a transformação da natureza imediata interna e externa

em algo que lhe seja próprio. Na arte, essa vocação humana para a idealização e criação do novo (que abarca em si mesma os aspectos da imediatez e naturalidade) “o sujeito não pode produzir por si mesmo, mas deve encontrá-la em si mesmo como dado de modo imediato” (idem, *ibidem*). No entanto, essa característica racional-especulativa também não pode ultrapassar a simples determinidade de um idealismo abstrato da “subjetividade do eu”, caso ela seja considerada apenas em seu aspecto formal (imediatamente-natural, ou mesmo reflexivo-abstrato), isto é, dissociada dos conteúdos espirituais essencialmente efetivos. Isso porque, do ponto de vista exclusivo da forma [*Form*] enquanto tal, podemos considerar não apenas que o ser humano nasceu para o talento da arte, mas igualmente “para a religião, para o pensar e para a ciência, isto é, enquanto ser humano ele tem a capacidade de ter uma consciência de Deus e chegar ao conhecimento pensante” (idem, *ibidem*). Para isso, acrescenta Hegel, “ele não necessita de mais nada a não ser do nascimento em geral e da educação, da formação, da tenacidade” (idem, *ibidem*)⁸².

Todavia, no caso da produção artística autêntica, é exigida uma “disposição específica”. Por um lado, essa disposição consiste justamente na tarefa de apreensão e determinação dos aspectos que perfazem de modo efetivo a imediatez e naturalidade própria da existência subjetiva-espiritual (por exemplo, o sistema das necessidades sensíveis, o saber, as paixões, o dever, a eticidade etc.); e isso o artista não pode criar por si mesmo, isto é, por meio de imaginações peculiares e pautadas na “subjetividade do eu” abstrato. Como nos lembra Giorgia Cecchinato (2013, p. 163), “o gênio artístico é parcialmente dependente de uma disposição natural porque ele pertence a um modo de ser espiritual que ainda está imerso no imediatismo da vida natural do espírito”. Entretanto, por outro lado, tais aspectos identificados pelo artista (enquanto resultantes do impulso natural da racionalidade especulativa) também precisam ser

⁸² Para este sentido apenas antropológico e formal da noção de gênio em geral (o que inclui o gênio artístico), Hegel dedica o § 395 (e parte do § 405) da *Enciclopédia*, na seção “Antropologia” da filosofia do espírito subjetivo. Assim como no referido parágrafo da estética, aqui o filósofo chama a atenção para o caráter universal (e, nesse sentido abstrato, algo simplesmente natural, contingente e singular), mas igualmente “ativo” e “produtivo” (portanto, espiritual) da “relação do indivíduo com o seu gênio” – ou seja, da relação de um “*outro dotado-de-si*” que, diante do “indivíduo”, enquanto mera alma dotada de sonhos, ilusões e imaginações extraídas da “plenitude da universalidade abstrata”, forma com ele uma *unidade inseparável*, como a “alma da mãe em relação ao feto” (ECF, III, p. 123). Nesse sentido é interessante observar que o caráter universal da “relação do indivíduo com o seu gênio” não diz respeito unilateralmente à “singularidade ou individualidade” da alma enquanto “determinidade natural”, ou mera disposição natural, mas sim à particularidade de “uma vida segundo a ordem universal, segundo uma regra comum a todos”, para qual o espírito deve “ser levado ao renunciar de suas singularidades, ao saber e querer do universal, ao acolhimento da cultura universal presente” (idem, p. 67). E é justamente com base nessa diferenciação que Hegel afirma, entre outras coisas, que “talento e gênio – se não devem degradar-se, dissipar-se ou degenerar em falsa originalidade – devem ser cultivados segundo métodos válidos universalmente, já que são, de início, simples disposições. Só por formação [*Bildung*] aquelas disposições confirmam ‘estar-presentes’, seu poder e seu alcance” (idem, p. 68). No caso específico da genialidade artística, esta “disposição específica” se revela como sendo a fantasia criativa enquanto “faculdade geral da produção artística ideal” (CE I, p. 282).

configurados e animados como momentos essenciais da ideia, não de acordo com os fins prosaicos (finitos) do espírito teórico e prático, mas segundo a forma absoluta “da intuição e da sensação [*Empfindung*] e, mais precisamente em relação a um material sensível e no elemento dele” (idem, *ibidem*), tal como exige o conceito da beleza artística enquanto aparência sensível da ideia. Ou melhor, tal como exige o conceito da coisa [*Ding*] singular concreta (a obra de arte) como aparência sensível da coisa [*Sache*], enquanto conteúdo [*Gehalt*] unificado no seu elemento mediador efetivo, a subjetividade espiritual.

Uma vez que essa aptidão ou inclinação natural (que é própria a todo ser humano) para a transformação da natureza em espírito é apreendida e assimilada pelo artista, e então somada em parte à habilidade do fantasiar interior dos conteúdos [*Inhalt*] espirituais, em parte ao talento técnico para execução externa da obra de arte, conseqüentemente, o artista também desenvolve, de acordo com Hegel, “o impulso natural e a necessidade imediata de configurar imediatamente tudo o que possui em sua sensação [*Empfindung*] e representação [*Vorstellung*]” (CE I, p. 286). De certo, tal disposição ou facilidade para lidar com esses aspectos internos e externos da produção da arte ideal não isenta o artista da necessidade de uma educação técnica de seus meios. “Sem dúvida todas as artes requerem um amplo estudo” (idem, *ibidem*), por exemplo, das métricas e rimas na poesia, do conhecimento do desenho, das cores, da sombra e luz na pintura, e assim por diante. Todavia, as dificuldades encontradas por um determinado artista, em relação às capacidades necessárias para a produção da boa arte, são igualmente proporcionais à pobreza de seu gênio e talento para a habilidade do fantasiar subjetivo-espiritual. Ou seja, assim como o “mero talento” sem gênio de um artista determinado “não consegue ir além da habilidade exterior” (idem, p. 284), assim também “quanto maior e mais rico for o talento e o gênio tanto menos dificuldade ele encontrará para a aquisição das habilidades para a produção” (idem, p. 286). Assim, um artista (músico, pintor ou poeta), através de seus meios, só pode dar a conhecer como produto da arte autêntica “o que de mais profundo nele se move e se agita, e o que ele sente torna-se para ele imediatamente” (idem, *ibidem*), e a um só tempo, matéria [*Materie*] de execução interna e externa, teórica e prática. E é justamente, por isso, que o *genius* autêntico é capaz de dar ao “mais pobre e aparentemente mais inadequado” material exterior “as formas interiores da fantasia” (idem, p. 287), nos garante Hegel.

Unidas de modo imediato ao artista autêntico, as habilidades do fantasiar interior (representação, imaginação e sensação teóricas) e da execução técnica (exterior, prática) são, para Hegel, mais do que capacidades mecânicas (que geralmente se nutrem de uma educação [*Erziehung*] unilateral, abstrata, exteriorizada e pautada na relação de causa e efeito entre sujeito

e objeto), posto que elas se constituem como um “estado no artista”; e, a este “estado” (enquanto produto de uma longa e amadurecida experiência de formação [*Bildung*] espiritual), Hegel nomeia de “entusiasmo verdadeiro”, o qual, por sua vez, não se confunde ao “mau entusiasmo” da subjetividade do eu. De acordo com a compreensão de Hegel, o “mau entusiasmo” funda-se em posições apoiadas por “estímulos sensíveis” e “condições completamente externas”, no que concerne à produção dos conteúdos a serem figurados artisticamente. Consequentemente, a impressão de que o entusiasmo possa ser derivado principalmente do estímulo sensível externo é falsa para Hegel, pois, como ele diz, “o calor do sangue unicamente não é suficiente, champanhe ainda não produz nenhuma poesia” (idem, *ibidem*)⁸³. Assim, por exemplo, “o melhor gênio pode deitar-se na relva verde sobre brisa fresca, quantas vezes quiser, ao anoitecer e amanhecer, e olhar para o céu, sem que seja, porém, bafejado por nenhum entusiasmo suave” (idem, *ibidem*). De igual modo, o artista que espera receber do público em geral e de suas relações e afetos casuais o estímulo e a inspiração para confecção de seus produtos, certamente, ficará insatisfeito com os materiais recebidos, posto que, no domínio das impressões e das “particularidades [*Partikularitäten*] contingentes”, é possível se ter acesso à coisa [*Ding*], mas não à verdade dela mesma, isto é, à sua essência (*Sache*) ou ao seu conteúdo, [*Gehalt*] que aparece como coisa [*Ding*] sensível.

Nessa direção, é igualmente falsa a crença de que o entusiasmo possa nascer da “mera intenção espiritual” regida pelas condições imediatamente externas. Para Hegel, o artista que se entusiasma a compor uma música, um poema etc., sem, contudo, “trazer já em si mesmo algum conteúdo [*Gehalt*] como estímulo vivo” (idem, *ibidem*), isto é, como bagagem de formação [*Bildung*] para poder explicar a si mesmo “a natureza plena do conteúdo” (idem, p. 289) – e é justamente pela carência de habilidade espiritual que geralmente o artista se vê limitado a pressentir [*ahnen*] uma matéria externa, seja ela uma garrafa de champanhe ou uma dada imagem, palavra, sonoridade, ou até mesmo uma cena peculiar –, dificilmente “será capaz de produzir uma obra de arte consistente” (idem, p. 288). Ou seja, “nem aquele estímulo apenas sensível nem a mera vontade e decisão proporcionam entusiasmo autêntico”, e mais, o emprego inadequado de tais meios nada mais expressa senão um sintoma de que “o ânimo e a fantasia ainda não apreenderam em si mesmos nenhum interesse verdadeiro” (idem, *ibidem*).

⁸³ Quanto a isso, Hegel também reproduz uma rápida anedota do escritor francês Jean-François Marmontel, em que o artista, certa vez, numa Adega na província de Champanha, “tinha diante de si seis mil garrafas e que, porém, nada de poético lhe foi insuflado” (CE I, p. 287). No artigo intitulado *Champagne Does not Produce Poetry: Erinnerung and Gedächtnis in Hegel’s Theory of Artistic Genius*, Giorgia Cecchinato (2013, pp. 159-178) explora em detalhes os desdobramentos da crítica de Hegel às noções iluministas e românticas de “entusiasmo”, “estímulo sensível”, “intenção espiritual”, “gênio e talento” etc., a partir da anedota das “garrafas de champanhe” de Marmontel.

Isso não quer dizer, porém, que Hegel negue a possibilidade de que a ocasião para produção da arte ideal possa “admirar completamente do exterior” (idem, *ibidem*), por exemplo, “por um acontecimento, ou como Shakespeare, por lendas, antigas baladas, novelas, crônicas” (idem, *ibidem*), e assim por diante. Contudo, essa possibilidade só se viabiliza de modo adequado a partir de um impulso artístico que seja de “espécie justa”, ou seja, que tal interesse artístico pela matéria externa seja concebido como “interesse essencial”, capaz de deixar “o objeto ser nele mesmo vivo” (idem, *ibidem*). Essa concepção essencial da exterioridade contingente e relativa, por sua vez, corresponde à habilidade do “gênio autêntico” (ou “talento completo”) para a transfiguração da materialidade sensível (natural e espiritual) em conteúdos [*Inhalt*] completamente preenchidos pelo conteúdo [*Gehalt*] verdadeiro, quer em relação ao primeiro momento do fantasiar interior, quer em relação ao segundo momento da execução técnica exterior. A propósito, Hegel está convencido de que o verdadeiro significado do “entusiasmo artístico” não pode ser outro senão “o ser [em si e para si] preenchido completamente pela coisa” (idem, p. 289). Nesse sentido, do mesmo modo que o artista verdadeiramente entusiasmado precisa permitir que suas matérias, objetos ou conteúdos externos se tornem “algo seu”, por meio da transfiguração da naturalidade imediata em naturalidade essencial, assim também ele necessita colocar de lado sua própria “particularidade [*Besonderheit*] subjetiva e as particularidades [*Partikularitäten*] contingentes dela” e, por seu turno, “penetrar totalmente a matéria de modo que, enquanto sujeito, apenas seja como que a forma [*Form*] para dar forma [*Formieren*] ao conteúdo que o prendeu” (idem, *ibidem*).

Com base nessas definições e diferenciações entre imaginação e fantasia, gênio e mero talento, estímulo sensível e entusiasmo verdadeiro, podemos perceber, portanto, que Hegel não está se referindo, em nenhum momento, a apenas um modelo, mas sim a dois modelos de artistas no que concerne à sua posição ora otimista ora pessimista sobre a arte romântica-moderna: 1) aquele artista que se educa pelo paradigma da “subjetividade do eu”, que é incapaz de superar [*Aufhebung*] a sua própria particularidade [*Besonderheit*] subjetiva e as particularidades [*Partikularitäten*] contingentes dela, por exemplo, a vaidade do gozo próprio, os ideais rasos, a afetação, a imaginação abstrata, o mero talento, o mero estímulo sensível externo etc.; 2) aquele artista que se forma pelo paradigma da “subjetividade espiritual”, que é capacitado, amadurecido e entusiasmado, como diz Hegel, a colocar de lado suas próprias “peculiaridades particulares”, a fim de se posicionar como “espírito livre” capaz de dar forma [*formieren*] ao conteúdo que lhe prende. Trata-se, pois, do artista que absolveu ao longo de sua experiência de formação espiritual as qualidades do fantasiar significativo, da genialidade como talento completo e do entusiasmo verdadeiro.

2.3.2 A objetividade poética da obra de arte autêntica *versus* a objetividade prosaica da obra de arte inautêntica

A respeito da identidade entre o posicionamento objetivo do gênio e o caráter objetivo da exposição de uma determinada obra de arte, aos olhos de Hegel, do mesmo modo que é exigido do artista uma disposição interiormente objetiva, no que tange à produção da obra ideal (a qual se realiza com base no exercício de superação e desprendimento das peculiaridades particulares do eu), assim também é exigida para a autêntica objetividade da exposição artística a eliminação das “peculiaridades particulares”, os traços, enfeites e arremates, que desviam, escapam ou excedem à tecitura da coisa [*Ding*], em relação ao conteúdo a ser implementado nela como ideia absoluta. E isso implica o fato de que, para Hegel, aquilo que habitualmente se denomina “autêntica *originalidade*” (idem, p. 292), seja em relação ao produto, seja em relação à pessoa, nada mais deveria significar senão “a identidade da subjetividade do artista e da verdadeira objetividade da exposição” (idem, p. 292). Nesse caso, o significado da palavra “objetividade” [*Objektivität*] não deve apontar para a ideia de que a finalidade da obra de arte é a reprodução das formas e imagens da efetividade espiritual (prosaica). Por outro lado, tal significado também não deve apontar para a ideia de que a finalidade da obra de arte é a expressão simbólica de uma interioridade artística profunda, fechada em si mesma, e que possui a “licença poética” para o inefável. No entanto, segundo o relato de Hegel, foram justamente essas duas ideias inautênticas de “objetividade expressiva” as que mais se destacaram em sua época.

De acordo com o filósofo, muitos artistas da era moderna apresentaram essa deficiência de “substância plena do conteúdo” (idem, p. 292) em seus produtos, e isso em função da ausência de uma formação artística pautada pelo caráter objetivo da subjetividade espiritual, exigida para a “arte consistente”. No caso dos poemas prosaicos de Kotzebue⁸⁴, por exemplo, podemos reencontrar uma ampla apreensão e retratação da “efetividade comum”, “o já existente” (idem, *ibidem*) sem, contudo, reconhecermos qualquer apelo capaz de ultrapassar a mera ‘fotografia’ do senso comum. Como diz Hegel, no curso de estética de 1826, “Kotzebue tomou a objetividade pelo sentido ordinário [*gemeinen Sinn*]”; o conteúdo de seus poemas “é a exterioridade demasiado natural e cotidiana” (GW 28.2, p. 639), isto é, uma exterioridade

⁸⁴ Quase que desconhecido atualmente, August von Kotzebue (1761-1819) foi um poeta, escritor e dramaturgo da época de Hegel, cujo fama, para alguns (como é o caso do nosso autor), esteve associada à qualidade insipiente de suas obras, as quais somam cerca de 300 peças teatrais, sendo boa parte delas representadas nos palcos do *Teatro Nacional Alemão* [*Deutsches Nationaltheater*] de Weimar, onde Kotzebue atuou como diretor.

“ausente do ideal”, da “vivacidade” e, por conseguinte, sem “valor estético” [*ästhetisch Werth*] (idem, p. 640).

No extremo oposto dessa concepção artística de “objetividade”, está a “segunda espécie de objetividade” enquanto interioridade “fechada e concentrada” no próprio ânimo, que, muito embora não tome o “exterior enquanto tal” como finalidade, acaba por divorciar-se da “clareza consciente”, na medida em que não consegue se desdobrar verdadeiramente (CE II, p. 289) até o momento da expressão, a qual se deixa notar apenas como ideia simbólica. Segundo Hegel, essa ausência de clareza expressiva se deve ao fato sobretudo de que “a eloquência do *pathos* limita-se a anunciar-se com riqueza de pressentimento [*Ahnung*], por meio de fenômenos exteriores, nos quais ressoa, sem possuir a força e a formação para poder explicar a natureza plena do conteúdo” (idem, p. 289). Em outros termos, trata-se de uma concepção de ‘objetividade subjetivada’ que, embora se arrogue superior às contingências próprias da efetividade prosaica, porque não possui enquanto interioridade subjetiva a compreensão espiritualmente formada, desdobrada e clara do conteúdo [*Gehalt*] autêntico de suas paixões e ideais, circunscreve-se aos limites do “pressentimento”, isto é, aos limites da expressão “presumível” ou metafórica de um “sentimento [*Gefühl*] profundo”, por meio de “circunstâncias e fenômenos exteriores completamente finitos” (idem, p. 290). Nesse aspecto, tal objetividade subjetivada, de modo nostálgico, não ultrapassa o tipo de expressão “presumível” ou metafórico-contingente da unidade indiferenciável, o “uno imediato”, da forma [*Form*] de arte simbólica que, por sua vez, retorna à forma de arte romântica-moderna, diga-se de passagem, com os agravantes apologéticos (cada um a seu modo) do “eu total” fichteano, da “intuição intelectual” schellingeana e da “ironia romântica” dos irmãos Schlegel. Em tom crítico, Hegel já havia nomeado genericamente, em 1805/6, tais apologetas de “juizes” do “formalismo moderno da arte”, defensores da “beleza puramente intelectual”, também nomeada de “poesia pura” ou “poesia de todas as coisas [*Dinge*]” (GW 8, p. 280). Todavia, no ponto em questão, ao invés de criticar os “juizes da arte”, com faz reiteradamente na “Introdução” aos *Cursos de estética*, o filósofo se concentra na crítica das obras e dos artísticas modernos, a fim de apontar a qualidade desta segunda espécie de objetividade.

A essa espécie de objetividade, encontram-se ligados os cantos populares alemães, em particular, os da coletânea *A corneta mágica do menino* de Clemens Brentano e Achim von Arnim⁸⁵, e alguns cantos de Goethe, por exemplo, *O lamento do pastor*, *o Rei dos Elfos* e *A*

⁸⁵ De acordo com os tradutores da edição brasileira dos *Cursos de Estética*, *A Corneta mágica do menino* é “uma das obras mais significativas do segundo romantismo alemão” (N. do Trad. In: CE I, p. 290). Publicada em três volumes, entre os anos de 1805 e 1808, na cidade de Heidelberg, *Des Knaben Wunderhorn* reúne diversos textos

saudação das flores (CE I, p. 290). A essa espécie também se incluem as obras do “humor subjetivo”, em especial, as obras de Hamann e Jean Paul, nas quais se percebe que a “habilidade aparece como que puramente subjetiva”, isto é, nas quais “o artista apenas se mostra como pessoa” [*Die Person*], sendo a arte enquanto tal uma mera aparência destituída de conteúdo objetivo (GW 28.1, p. 113). No caso dos cantos populares, Hegel entende que eles “apontam para um sentimento [*Gefühl*] profundo, mais amplo, que lhes está à base, mas que não consegue expressar-se claramente” (CE II, p. 289). E isso revela tanto que “a arte ainda não chegou propriamente à formação para levar à luz, numa aberta transparência, seu conteúdo de verdade” (idem, *ibidem*), quanto indica que a arte ainda está presa a situações e ocorrências exteriores “completamente finitas”, ou seja, que ela ainda se contenta em tomar o seu conteúdo apenas como ideia “presumível para o pressentimento através de exterioridades” (idem, *ibidem*). Esse é o caso da “Saudação das flores” de Goethe: “O ramalhete por mim colhido, / Saúda você milhares de vezes! / Algumas vezes me inclinei, / Ah, mil vezes, / e o apertei ao coração / Cem mil vez!” (idem, *ibidem*). Embora Hegel não reconheça trivialidades, excessos ou elementos repulsivos nessa espécie de manifesto profundo de uma interioridade romântica, ele não deixa de considerar esse tipo de objetividade como “profundidade fechada”, circunscrita ao regime do egocentrismo, “que apenas perpassa o exterior” sem, contudo, deixar “que a essência da coisa e da situação chegue à consciência” (idem, *ibidem*), sem permitir que o ânimo se manifeste como *pathos* substancial, como espírito absoluto. Em outras palavras, trata-se de uma espécie de *pathos* ou sentimento [*Gefühl*], cuja profundidade e versão mais elevada não ultrapassam os limites abstratos e casuais da imaginação [*Einbildungskraft*] concentrada no próprio ego, que é relativamente profunda em si mesma, mas inefável em termos expressivos. Como diz Hegel, se “as obras de arte são o que há de melhor do artista e o verdadeiro”, então o que há de “supremo e mais excelente” nelas não pode ser o indescritível, o inefável, como se o artista “fosse em si mesmo de uma profundidade maior do que a apresentada pela obra” (idem, p. 291). Afinal, “o que o artista é, ele é, mas o que apenas permanece no interior, isso ele não é” (idem, *ibidem*).

Com relação às obras do “humor subjetivo”, para além das conhecidas críticas de Hegel a algumas peças de Jean Paul – as quais aparecem nos cursos de estética de 1823, mas se intensificam sobretudo nos cursos de 1826⁸⁶ –, vale lembrar brevemente também das críticas

de canções populares, que foram recompostas pelos poetas e escritores Clemens Brentano (1778-1842) e Achim von Arnim (1781-1831).

⁸⁶ No caderno de anotações de Hotho, referente ao curso de 1823, encontramos um primeiro desdobramento da crítica de Hegel ao “humor subjetivo”. Aqui Hegel afirma, entre outras coisas, o seguinte: “no humor, é a pessoa do artista, sua própria subjetividade, que é produzida. Não se trata mais de um conteúdo objetivo, mas é o próprio

de Hegel, na *Recensão sobre Hamann* [*Hamann-Rezension*] de 1828, acerca das expressões “bem-humoradas, brilhantes [*blitzenden*] e inconstantes [*desultorischen*]” identificadas nas obras do poeta (GW 16, p. 161). Para Hegel, Hamann constrói uma espécie de objetividade através da qual o público se mantém, por todos os meios, tanto mais apontado para a pessoa [*die Person*] do artista quanto menos tomado por algum conteúdo objetivo e relevante. Assim, assevera Hegel:

o pensamento ou a bela fantasia [*schöne Phantasie*] que trabalhou acerca de um conteúdo [*Gehalt*] verdadeiro e o desenvolveu, igualmente deve conferir a ele uma uniformidade, e determinar para o modo de sua expressão a aparência daquela separabilidade [*Absonderlichkeit*] que muitas vezes é tida apenas como originalidade [singular]. Nem as obras de arte ou algo do tipo, nem as obras científicas podem produzir singularidade [*die Singularität*] [...] A obra literária de Hamann [...] não precisa de apresentação e avaliação particular, pois ela é inteiramente a expressão da peculiaridade pessoal [*persönlich Eigenthümlichkeit*] até agora descrita, a partir da qual dificilmente eclode um conteúdo objetivo. (GW 16, p. 161).

A respeito dessa carência de uniformidade e objetividade substancial, na execução interna e externa dos produtos artísticos, o que geralmente se costuma nomear de “dissolução da arte” na estética hegeliana – e que se pode notar a partir dos exemplos acima sublinhados de obras malsucedidas –, em nossa compressão, nada mais significa a não ser o imediato retorno da arte às práticas exercidas no domínio histórico, subjetivo e expressivo de sua constituição primeira: a “pré-arte” dos ideais abstratos, carentes de formação espiritual da fantasia significativa, subjetivamente psicológicos e expressivamente simbólicos.

Todavia, em contraste a essa espécie de *pathos* concentrado e limitado à subjetividade do eu, Hegel aborda uma terceira espécie de objetividade artística, cuja expressão da obra de arte corresponde de modo exato ao significado da genialidade enquanto “entusiasmo autêntico”, isto é, enquanto “originalidade autêntica”. A respeito disso, podemos observar que Hegel tece reiterados elogios ao “humor objetivo” das obras de Hippel (GW16, p.175)⁸⁷, do *Divã ocidento-*

artista quem aparece, e sua aparência é tal que o que ele produz é uma ironia de si mesmo [...] nas obras de Jean Paul, a concatenação de materiais heterogêneos é algo a ser admirado. Mas, ao mesmo tempo esse excesso em todos os aspectos do material é algo que cansa a imaginação (GW 28.1, p. 436). Já nos cursos de 1826, Hegel intensifica a sua crítica ao considerar os produtos do “humor subjetivo” meras “incursões do sujeito”, as quais não devem ser chamadas de “obras de arte” (GW 28.2, p. 765). Sobre esse assunto conferir o ensaio: HEBING, Niklas. *Des Luftschifffahrers lachende Zerstörung Hegel und Jean Paul In: Hegel-Jahrbuch Hegel*. Band 19. Herausgegeben von Andreas Arndt, et al., Berlin: Akademie verlag, 2013, pp. 254-261. Sobre os fundamentos da nossa crítica à tese de Hebing conferir o tópico 4. 3 deste trabalho.

⁸⁷ Amigo de Kant e Hamann, e sempre muito elogiado por Hegel, desde a juventude, Theodor Gottlieb von Hippel (1741-1796) foi um poeta e escritor de sátiras notável e muito apreciado por intelectuais de sua época. Embora tenha escrito ao final de sua vida uma obra *Sobre o aperfeiçoamento civil das mulheres* [*Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber*] (1792), a maior parte das obras do igualmente burgomestre de Königsberg são do gênero

oriental de Goethe (GW 28.2, p. 703; VzÄ, p. 127), da pintura holandesa do seiscentos (PKÄ, pp.152-153), e até mesmo a algumas das obras de Jean Paul, para as quais o filósofo atribui o significado da “beleza artística” propriamente dita⁸⁸. Nessa direção, Hegel também tece elogios às obras de Schiller ao afirmar, por exemplo, no que concerne à verdadeira objetividade, que o poeta “está presente em seu verdadeiro *pathos* com toda a alma, mas com uma grande alma, que se instala na essência da coisa e é ao mesmo tempo capaz de expressar a sua profundidade de modo o mais livre e brilhante na plenitude da riqueza e da harmonia [*Wohlklang*]” (CE I, p. 291).

Mas, o que há de tão incomum nessa concepção de objetividade expressiva, a “originalidade autêntica”? Por um lado, ela é o espelhamento individual da formação [*Bildung*] espiritual de um dado contexto histórico. Nesse aspecto, para ser original, uma obra de arte “não pode libertar-se totalmente da formação de sua época” (idem, p. 298). Contudo, por outro lado, adverte Hegel: “uma coisa é espelhar esta própria formação, outra coisa é recolher e juntar os materiais [*Materialien*] de modo exterior, independentes do autêntico conteúdo da exposição” (idem, *ibidem*). Recolher e juntar os materiais [*Materialien*] de modo exterior significa, neste caso, mimetizar de modo irrefletido a efetividade comum (interior ou exterior, isto é, as paixões e os sentimentos peculiares do sujeito, ou os costumes e as práticas coletivas) segundo as determinações ora da imaginação [*Einbildungskraft*] do eu abstrato (reprodutiva, simbolizante) ora da “fantasia simbolizante” que, embora possa apontar para um “sentimento [*Gefühl*] profundo” enquanto conteúdo [*Gehalt*] consistente, em termos de “transparência” expressiva sempre se circunscreve aos limites do “pressentimento”, por intermédio de “circunstâncias e fenômenos exteriores completamente finitos” (idem, p. 290). Isso sem considerar, no entanto, o que há de mais verdadeiro, racional e objetivamente concreto nas imagens apresentadas e nas formas espirituais efetivas, as quais, no domínio da subjetividade do eu, ao serem intuídas e conservadas no “poço fundo” das representações interiores do artista, ora simplesmente são esquecidas – e nesse caso, o artista age na direção de Kotzebue, que simplesmente toma a objetividade pelo sentido ordinário [*gemeinen Sinn*]”, como “o já existente”, como “a exterioridade demasiado natural e cotidiana” (GW 28.2, p. 639) – ora são identificadas e reproduzidas arbitrariamente, a partir da “mera maneira” e do “mero estilo” peculiares⁸⁹,

humorístico, como é o caso dos conhecidos *Currículos por linha ascendente: junto com os suplementos A, B, C* [*Lebensläufe nach Aufsteigender Linie nebst Beylagen A, B, C*] (1778-1780), em quatro volumes.

⁸⁸ Sobre os detalhes da questão do “humor objetivo”, conferir o próximo capítulo deste trabalho.

⁸⁹ Com relação à noção estética tradicional de “maneira”, para Hegel, “não possuir nenhuma maneira foi desde sempre a única grande maneira” (CE I, p. 298). Isso significa que para o filósofo “a maneira mais autêntica” que um artista pode possuir é a habilidade do fantasiar subjetivo-espiritual, interno e externo. Já em relação ao estilo, ele rechaça completamente a famigerada ideia francesa de Buffon, de que “o estilo é o próprio homem”, isto é, de

enquanto ideias genuínas ou *insights* gratuitos de uma “bela alma” a-histórica e superior aos demais seres humanos, como se o conteúdo autêntico da criação artística brotasse de uma espécie de “ânimo profundo”, cujo traço peculiar possui a “licença poética” para o inefável.

Muito pelo contrário, o ato individual de espelhamento da própria formação [*Bildung*] espiritual significa, acima de tudo, um abandono completo por parte do artista de sua própria “particularidade subjetiva e as particularidades contingentes dela”, para que ele seja capaz de se oferecer, enquanto sujeito, apenas como “ponto de passagem”, como “forma [*Form*] para dar forma [*Formieren*] a um conteúdo [*Inhalt*]” (CE I, p. 289), já que o conteúdo [*Gehalt*] racional de seu objeto individual permanece a própria fantasia significante. Como já tentamos mostrar, ao contrário do que se passa no movimento da imaginação do eu, no domínio da interioridade espiritual, o artista transfigura a sensação [*Empfindung*] para a representação [*Vorstellung*] por meio da fantasia (VÄ., p. 138). Ou seja, ele acolhe um conteúdo que intuitivamente lhe prende a atenção, no espaço da representação sensível, ele organiza e fixa esse objeto como algo seu e, por meio da fantasia, ele forma, converte e refunde os traços contingentes de seu material, extraindo dele apenas aquilo que se oferece como essencial, ou seja, o conteúdo [*Gehalt*] objetivo, a ideia verdadeira do objeto sensível. Desse modo, a objetividade da arte em geral é o conteúdo substancial apresentado pela fantasia. Mas, se o “conteúdo da obra de arte individual também deve expressar essa fantasia” (CE I, p. 139), então devemos acrescentar que a obra de arte enquanto “signo da ideia” (e não enquanto símbolo da ideia) é o resultado bem-sucedido da convergência entre o ato interior de apreensão de uma matéria em si para si racional e o ato de configuração exterior dessa unidade essencial; o conteúdo [*Gehalt*] verdadeiro, em uma forma ou gênero artístico determinados. A originalidade é, por isso, acrescenta Hegel, “idêntica à verdadeira objetividade e une o subjetivo e o objetivo [*Sachliche*] da exposição de tal modo que os dois aspectos não conservam nada mais de estranho um em relação ao outro” (idem, p. 294).

Sob qualquer perspectiva ou relação, quer do conceito, significado ou finalidade, quer da forma, configuração ou expressão; no âmbito da autêntica idealidade artística (sensível, poética) não há espaço, pois, para celebração de nenhuma espécie de “originalidade enviesada”

que o estilo signifique “a peculiaridade do sujeito que se dá a conhecer completamente em seu modo de expressão” (idem, p. 293). Por outro lado, embora Hegel aceite parcialmente a ideia de estilo como adaptação às leis de um dado gênero artístico (idem, *ibidem*), assim como a ideia de “estilo histórico” (rígido, ideal e agradável) das *Investigações italianas* de von Rumohr (idem, p. 293), ou mesmo a ideia de estilo como modo de exposição que segue as leis do material (idem, *ibidem*), ele mesmo assume (como vimos no tópico 1.1 deste trabalho) que tais ideias só podem fazer sentido no conjunto da compreensão de gênio como “talento completo”, já que tais ideias por si mesma remetem às capacidades técnicas de execução externa do material, mas não à habilidade do fantasiar ideal, que, ao fim e ao cabo, é o que de fato decide a excelência de uma obra de arte (idem, p. 294).

(idem, p. 296). Espirituosidade [*Witz*], mera maneira, estilo peculiar, mania, ou qualquer outro traço distintivo, que remeta a características pessoais e psicológicas, uma troça, um *insight* imediato (ou pressentimento), um achado, um “sobressalto de humor”, ou mesmo “uma combinação barroca de objetos que se mostram desconectados e separados”, segundo Hegel, nada disso corresponde à “*única e própria criação [Schöpfung] de um espírito*” (idem, p. 296) verdadeiramente entusiasmado. Nesse sentido, Hegel reclama ter sido o cenário artístico e estético-filosófico de sua própria época uma conjuntura bastante inclinada a qualificação da originalidade como “produção de extravagâncias”, por exemplo, a originalidade dos ingleses, em que “cada um se entrega a sua própria mania determinada, a qual não será repetida por nenhum ser humano sensato” (idem, p. 295). Do mesmo modo, tornou-se lugar-comum compreender por originalidade a espirtuosidade e o humor do “aparecer pelo aparecer” (exibicionismo), da “troça pela troça” (arrogância irônica), da busca incessante do “riso pelo riso” (gozo próprio), mas também da repugnância, da trivialidade e do disparate, nos quais, como já foi notado, “o artista parte de sua própria subjetividade e sempre retorna a ela, de modo que o autêntico objeto da exposição é apenas tratado como ocasião exterior” para “engendrar caricaturas da fantasia” (idem, p. 296), isto é, para o artista colocar sua própria idiossincrasia em questão, como se isso fosse a melhor coisa e a mais elevada finalidade da arte. No caso de Shakespeare, por exemplo, embora se possa identificar no poeta um humor “pleno de espírito e de sentimento profundo”, ainda assim “não faltam nele as banalidades” (idem, *ibidem*), nos garante Hegel. E o mesmo vale para Jean Paul, que, na maioria das vezes, recolhe exteriormente uma porção variegada de assuntos os mais díspares, estabelece configurações caricaturais por meio da concatenação arbitrária dos objetos, demonstrando reiteradamente que suas combinações não eclodiram do entusiasmo e genialidade autênticos, mas que tão somente partiram de sua própria imaginação momentânea e supérflua.

A isso se liga igualmente o caráter chistoso da ironia⁹⁰ romântica que, aliás, segundo Hegel, “ama anunciar-se como suprema originalidade”, sobretudo, quando ela decide

⁹⁰ Maquiada e repetida por muitos, a “ironia” foi uma invenção de Friedrich von Schlegel que, segundo Hegel, encontrou o seu fundamento na filosofia de fichteana do “eu total” (CE I, p. 81). Na filosofia de Fichte o “eu” é determinado como princípio absoluto, a partir do qual um conteúdo só possui o seu valor de verdade quando apenas é colocado e reconhecido pelo próprio eu. Nesse sentido, tudo que existe é reduzido a instrumentalidade e vontade absoluta do próprio eu que, por sua vez, tem o poder de afirmar e negar, construir ou aniquilar o valor de qualquer conteúdo substancial. Sob o caráter absoluto desse eu abstrato, “nada é considerado em si para si dotado de valor” (idem, *ibidem*) – por exemplo, a eticidade, o direito, o humano e o divino, os deveres e as leis, o sistema das necessidades sensíveis, o saber e o desejo, o sagrado e o profano – sem que primeiramente passe pelo tribunal da atenção, da vontade peculiar e da anuência casual do “mestre e senhor de tudo” (idem, *ibidem*). Nessa direção, Hegel entende que a ironia romântica só se tornou possível em função do caráter impositivo da vontade absoluta de um eu abstrato e fechado em si mesmo. Consequentemente, a qualidade da imaginação abstrata do “eu artístico” também é resultado desse paradigma, que é igualmente nomeado por Hegel de “subjetividade do eu”.

arbitrariamente a não levar mais a sério nenhum conteúdo espiritual, a aniquilar tudo aquilo que é em si verdadeiro, através do “desempenho da atividade da troça em vista da troça” (idem, *ibidem*). Por outro lado, na direção das combinações barrocas e triviais de Jean Paul, que, a despeito disso, algumas vezes consegue surpreender “pela profundidade e beleza do sentimento” (idem, p. 296), a poesia romântica também se esforça por tocar as raias de uma “objetividade autêntica”, na medida em que recolhe e combina objetos da efetividade comum. Todavia, o suposto significado mais profundo desses objetos permanece oculto como obra, e acessível apenas ao próprio poeta. Esse é o caso da “poesia da poesia” de Friedrich von Schlegel. Segundo Hegel, na época em que Schlegel “se imaginava poeta” e era superestimado por muitos pelo seu “não dito” [*Nichtgesagte*], os seus poemas foram considerados “a melhor coisa”. Todavia, justamente em função do caráter enviesado, simbolizante e inefável de seu “não-dito”, sua “poesia da poesia” acabou se revelando, ao final, como sendo “a prosa mais trivial” (idem, *ibidem*). E algo parecido pode ser notado, de acordo com Hegel, no *Götz* e nas *Afinidades eletivas* de Goethe. Os exemplos, nesses casos, são a cena caricaturada do “Götz com o frei Martin (que sugere Lutero)”, os “apêndices estranhos” das cenas pedagógicas da “época prosaica” (que caricaturam a matéria pedagógica rousseauísta de Basadow), assim como as combinações de imagens tomadas de empréstimo das “afinidades químicas” pelas *Afinidades eletivas*, nas quais podemos notar repetidas aferições imediatas e exteriorizadas entre os objetos recolhidos e costurados e os interesses tão somente prosaicos de um dado período e contexto (idem, p. 297). Ou seja, em vez de os objetos serem tomados pelo artista em sua “profundidade peculiar” e “elaborados a partir do grande conteúdo ele mesmo”, são as “frias reflexões prosaicas sobre a época” (idem, *ibidem*) que dominam a cena e se manifestam como originais.

Como podemos notar, em sua inconfundível teoria do gênio, Hegel estabelece um único pressuposto por meio do qual ele se esforça para implementar uma compreensão *sui generis* de “originalidade do artista”. A diferenciação entre a concepção de originalidade circunscrita à “subjetividade do eu” (abstrato e finito) e a concepção de originalidade pautada pelo princípio da “subjetividade espiritual” (concreta e infinita) é, por assim dizer, a gramática utilizada por Hegel para a crítica e a resignificação dos parâmetros categóricos (sobretudo de Kant e da filosofia dos românticos), que subjazem aos aspectos individuais e concretos da arte moderna. Nesse sentido, vimos que a garantia da consistência artística não é algo que resulta nem de uma aptidão inata do sujeito nem de suas particularidades casuais, mas antes de sua formação espiritual para a habilidade do fantasiar autêntico, o qual consiste justamente no trabalho autoconsciente de “desfazimento” e “eliminação” completos, tanto dos aspectos internos que tangenciam a singularidade [*Singularität*] do ânimo quanto dos traços peculiares que envolvem

o objeto [*Gegenstand*] da configuração artística interna e externa. Se, para nós, essa espécie de atitude impessoal como fundamento da originalidade pode soar uma espécie de “dissolução do sujeito”, para Hegel, tal comportamento figura, na verdade, “a mais própria potência do pensamento e querer subjetivos” (idem, p. 298). Pois, ao contrário da atitude prosaica de uma fantasia abstrata, que deseja *operar no lugar do conceito* [*Begriff*], isto é, que pretende *suportar a totalidade da razão* apenas a partir do mero sentimento abstrato da imaginação do eu, o sujeito que é animado pela racionalidade do conteúdo em si verdadeiro a se oferecer como forma [*Form*] para ‘artificar’ um conteúdo espiritual finito, na verdade, ele nada mais faz senão “transformar completamente essa razão objetiva em algo seu, sem misturá-la ou contaminá-la a partir do interior e exterior com particularidades estranhas” (idem, p. 298). A esse produto do *genius*, podemos adequadamente nomear de “originalidade poética”. Afinal, como diz Hegel:

em todo *poetizar*, pensar e atuar verdadeiros a autêntica liberdade deixa o substancial imperar enquanto potência em si mesma, a qual é ao mesmo tempo de tal modo a mais própria potência do pensamento e querer subjetivos mesmo, que não pode sobrar nenhuma discórdia na completa reconciliação de ambos. Assim a originalidade da arte consome cada particularidade casual, mas ela apenas devora, para que o artista possa seguir completamente o traço e o impulso de seu entusiasmo do *genius* preenchido unicamente pela coisa [*Sache*] e, em vez do bel-prazer e arbítrio vazio, possa expor seu verdadeiro si mesmo [*Selbst*] em sua coisa realizada de acordo com a verdade (CE I, p. 298).

Ora, se na “poesia da poesia” de Schlegel (e nos produtos dos “apóstolos da ironia”), Hegel identifica a celebração prosaica e trivial de uma tentativa artificial de *poetização da vida*, em sua própria teoria do gênio, por outro lado, podemos identificar o seu enorme esforço para a *poetização das artes*. Como insiste o filósofo, na obra de arte original “a espiritualidade do conteúdo não deve ser apresentada de modo prosaico, mas sim poeticamente, idealmente” (VzÄ, p. 158), posto que o conteúdo objetivo dela não é o existente em si, mas a liberdade espiritual suprema que se manifesta para a existência como ideia sensível. Desse modo, enquanto formador da fantasia para o autêntico exercício da liberdade sensível suprema, o artista deve (re)tratar a substância da finitude espiritual, e não, a finitude em si como ela se expressa na vida comum. Se o modo prosaico das representações modernas é a expressão que se tornou natural – a expressão do espírito que se naturalizou como finito –, então o modo poético deve ter por finalidade exclusiva conduzir as possíveis impotências desse espírito estatizado e objetificado à autoconsciência de sua impossibilidade, ou melhor, à autoconsciência de sua superação [*Aufhebung*], por meio da configuração e expressão espiritualizada e consistente da obra de arte.

CAPÍTULO 3 – O poético e o prosaico (ideal e não-ideal) na pintura romântica-moderna

O autenticamente poético irá consistir em elevar o característico e o individual da realidade imediata ao elemento purificador da universalidade e deixar ambos os lados se mediarem reciprocamente [...] esta apreensão da natureza humana interior e de suas formas [*Formen*] exteriores vivas e os modo de aparição, este prazer desenvolto e a liberdade artística, este frescor e a alegria da fantasia, bem como a ousadia segura na execução constituem aqui o traço poético fundamental (CE IV, p. 213; CE III, p. 276).

No capítulo anterior, procuramos mostrar que a categoria da representação sensível (bela, ideal ou poética) se constitui tanto como forma [*Form*] estruturante da forma [*Form*] de arte romântica-moderna, quanto como elemento sensível imanente da obra de arte ideal, em sua estreita contraposição aos produtos simbólicos da imaginação do eu abstrato. Em outros termos, tratou-se de examinar como a bela arte romântica-moderna se determina em sua composição interna (o fantasiar significativo como elemento norteador da criação artística autêntica) e externa (a imagem-sígnica como forma adequada de expressão da ideia absoluta) por intermédio do elemento da representação sensível. Nesse sentido, vimos que, no domínio da “era prosaica”, a noção hegeliana de “poeticidade” corresponde exatamente ao conceito de “idealidade” como expressão sensível plena da liberdade subjetiva espiritual. Se no âmbito do conceito universal da arte, o autenticamente poético (ou ideal) é definido por Hegel como “a satisfação do produzir espiritual”, no âmbito da particularização histórica da arte romântica-moderna, vimos que essa satisfação do produzir artístico espiritual corresponde à habilidade do fantasiar interior e exterior autêntico, cuja tarefa central é a “refusão e conversão” plena do “modo de expressão comum da consciência prosaica em consciência poética” (CE IV, p. 27).

Nesse registro, buscamos mostrar que “o poético” em Hegel é caracterizado como ato concreto de “elevação do sensível à não-sensibilidade” (idem, p. 254), isto é, como ato de elevação dos conteúdos da sensação [*Empfindung*] imediata peculiar ao nível reflexivo da representação [*Vorstellung*] por meio da fantasia (VzÄ, p. 138), que é a faculdade subjetiva de acolhimento, transfiguração e substantivação artística dos conteúdos espirituais da consciência ordinária, individual e social. Por meio da noção de “poeticidade”, como marca central da beleza artística, também pudemos extrair três conclusões a respeito do conceito hegeliano da arte romântica-moderna: 1) no que concerne aos aspectos subjetivos da criação, recepção e crítica das obras de arte, enquanto “faculdade geral da produção artística ideal” (CE I, p. 282) que se estabelece a partir da “era da prosa”, a fantasia poética se qualifica como fantasia

significante; 2) no que diz respeito à autenticidade da obra de arte, no contexto romântico-moderno, ela se define como *imagem-sígnica* (ou *imagem-poética*) do espírito absoluto, cujos conteúdos por ela apresentados pressupõem, a um só tempo, a “expressão crítica” e a “recriação subjetiva e objetiva” da efetividade [*Wirklichkeit*] fixada e naturalizada pelo espírito finito; e 3) no que se refere à autêntica objetividade artística (do artista e da obra de arte), no contexto romântico-moderno, ela se determina como atitude espiritual e expressão individual da “originalidade poética”, ou seja, da originalidade enquanto capacidade de eliminação das “peculiaridades particulares” (a materialidade sensível e as condições exteriores à finalidade da arte), envolvidas no trabalho individual de configuração interior e exterior dos conteúdos e dos meios de expressão artística da liberdade sensível plena. Por meio dessas conclusões, vimos que de fato a noção hegeliana de “poeticidade” (enquanto traço essencial do belo artístico) não apenas se desdobra e se desenvolve de modo consequente, no âmbito específico da arte romântica-moderna, mas igualmente se faz valer como fundamento estético-filosófico para a distinção adequada entre “arte autêntica” e “artificialidade”, ou se preferirmos, entre “a obra de arte poética” e “a obra de arte prosaica”.

Contudo, um estudo acerca do caráter poético ou prosaico, ideal ou não-ideal da arte romântica-moderna só pode ser completo quando examinamos propriamente as obras de arte nas quais se fazem valer os diversos aspectos examinados nos capítulos anteriores. Apenas a partir do discurso de apreciação e juízo que Hegel faz das obras de arte individuais, em especial na terceira e última partes de sua filosofia da história das artes, é que de fato podemos pôr à prova a presença ou a ausência do “traço poético fundamental” como qualidade essencial de um dado produto artístico, seja ele pictórico, musical ou poemático. Se do ponto de vista do conceito, a tarefa da bela obra de arte (seja qual for o meio a partir do qual a arte se expressa, por meio do colorido, do som ou da palavra) “consiste em apreender um determinado conteúdo ou objeto em sua universalidade e suprimir em sua aparição [*Erscheinung*] exterior aquilo que permaneceria meramente exterior e indiferente para a expressão do conteúdo” (CE I, p. 176); do ponto de vista da composição do produto em si, cumpre identificar individualmente quais seriam os aspectos que demarcam claramente a qualidade ideal ou não-ideal, poética ou prosaica, original ou trivial, sígnica ou simbólica desta ou daquela obra em particular.

Para tanto, não nos parece satisfatório simplesmente afirmar de modo genérico, por exemplo, que as pinturas históricas de Rafael, Corregio, Giotto etc. ou que as pinturas de gênero holandesa de Steen, Tieniers, Vermeer, Ostade, Rembrandt etc. são, em larga escala, superiores às pinturas sentimentalistas de Denner, Caspar, Kügelgen etc., na medida em que são capazes de acolher em si mesmas a idealidade do belo artístico, tal como é o caso em grande parte dos

poemas da fase madura de Schiller e Goethe (*A noiva de Mecina*, *Wallenstein*, *Herman e Dorotéia*, *Fausto*, *Divã* etc.), em contraposição às obras de Schlegel, Jean Paul, ou mesmo às obras de juventude do próprio Goethe. De outra parte, não nos parece também razoável optar simplesmente por uma determinada obra considerada “autêntica” por Hegel e, a partir dela, estabelecer análises puramente conceituais e contextuais, colocando de lado as categorias específicas que de fato norteiam os desdobramentos argumentativos do filósofo sobre esta ou aquela obra em questão. Assim, por exemplo, seria muito fácil argumentar de maneira genérica, e de acordo com Hegel, que as pinturas *Camponês na taverna* (1635), *O violinista* (1673) ou *O mercado de peixes* (1659) de Adriaen van Ostade (1610-1685) são obras fundamentalmente consistentes ou poéticas, na medida em que elas celebram de modo realista (e por intermédio de um colorido contagiante, comovente, extraordinário) o “milagre da idealidade”, a vivacidade e a alegria, o “domingo da vida”, a autonomia e liberdade religiosa, política e social da nação e do povo holandês e, conseqüentemente, “consolidam em duração o que na natureza é passageiro” (idem, p. 175). De certo, tais argumentos são válidos e necessários, em se tratando das posições de Hegel, mas eles não são suficientes quando nos perguntamos, por exemplo, sobre os traços característicos das personagens individuais retratadas nessas imagens, sobre a reconciliação negativa ou afirmativa do sujeito em-si-para-si e a partir de si mesmo, sobre o “conteúdo [*Gehalt*] verdadeiro” evidenciado nos quadros, sobre a dimensão sógnica das imagens pintadas, entre outras tantas características, que são de crucial importância para Hegel no que tange à apreciação e juízo adequados sobre as obras individuais, não apenas da arte pictórica *in stricto sensu*, mas das obras de arte da era cristã e moderna em geral (pelo menos aquelas obras que são abordadas por ele em seu sistema das artes).

Considerando, pois, que o último nível (o sistema das artes) da filosofia da arte de Hegel não se refere apenas à exemplificação e à crítica abstrata de uma dada obra de arte – mas antes à uma avaliação integrada ou “reconstrução racional” (a um só tempo teórica, histórica e crítica) das condições universal e particular, histórica e espiritual, subjetiva e objetiva, interna e externa em que o absoluto se manifesta como obra –, para que possamos identificar individualmente quais seriam os aspectos que demarcam o caráter ideal (poético, original, fantasiado, sógnico) ou não-ideal (prosaico, trivial, imaginativo, simbólico) deste ou daquele produto específico, precisamos estabelecer, antes de tudo, três questões fundamentais: 1) tendo em vista que a filosofia da história das artes de Hegel é uma estética do conteúdo [*Gehalt*] dos conteúdos [*Inhalt*] do espírito – na qual não há espaço, pois, nem para idealizações abstratas, deslocadas da realidade presente e das condições subjetivas e objetivas (teóricas e práticas) de um dado contexto histórico e espiritual, tampouco para mimetizações ou retratações simples da realidade

natural (interna e externa ao sujeito) e espiritual prosaicas –, na visão de Hegel, quais seriam exatamente os conteúdos [*Gehalt*] objetivos (substanciais), bem como os objetos [*Gegenstände*], a matéria [*Materie*], o tema ou os conteúdos espirituais [*Inhalt*] adequados à atividade configurativa e expressiva da arte romântica-moderna?; 2) tendo em vista a particularização e a divisão triádica da forma de arte romântica-moderna, que corresponde às três fases do desenvolvimento do mundo moderno (respectivamente nomeadas “círculo religioso-cristão”, “círculo da mundanidade” e “círculo da autonomia formal do caráter”), quais seriam exatamente os temas e os objetos adequados à representação e à expressão verdadeiras das obras individuais em cada uma das fases de desenvolvimento da arte?; 3) levando em conta os aspectos internos e externos das formas, do material sensível e dos meios de execução e comunicação dos conteúdos artísticos, qual seria portanto o “traço poético fundamental”, o aspecto distintivo e idealizante, a ser destacado em um determinado produto artístico tido por Hegel como “obra consistente”?

Se perseguirmos o desenvolvimento de cada uma das formas particulares de arte que, segundo Hegel, melhor correspondem aos princípios do universo artístico romântico-moderno (a pintura, a música e poesia), certamente poderemos colocar à prova os diversos aspectos que demarcam o caráter ideal (poético, original, sígnico) ou não-ideal (prosaico, trivial, imaginativo, simbólico) por meio dos exemplos de obras indicados e avaliados pelo filósofo. Muito embora seja necessário lembrar que, para Hegel, nem todas as formas artísticas, em função dos próprios limites dos meios de expressão, são capazes de comunicar os mais variados temas e objetos que envolvem o conjunto de interesses essenciais da arte que se estabelece a partir da “era prosaica”. Todavia, com base no propósito deste capítulo – cujo objetivo central é pôr à prova a partir de um exame integrado e de exemplos concretos a noção hegeliana de poeticidade –, não precisamos abordar as três formas artísticas particulares [*einzelnen*], que compõem o conceito hegeliano da arte romântica-moderna; basta-nos destacar apenas uma delas, examiná-la segundo o “duplo aspecto” (conteúdo, finalidade e significado/ expressão, fenômeno e realidade) do belo artístico, para então demonstrar, por meio de exemplos, o sentido pelo qual a noção hegeliana de poeticidade se faz valer como traço essencial e princípio métrico de qualificação da obra de arte verdadeira no âmbito mais específico (e não apenas conceitual e histórico) da estética.

Mas, nesse caso, para qual forma artística devemos voltar a nossa atenção? Com base no conjunto das formas artísticas avaliadas por Hegel, uma escolha razoável precisa considerar aquela forma que tanto seja capaz de acolher a mais rica gama de temas e objetos que envolvem o amplo e diversificado ciclo da “vida de Fênix do espírito moderno” (CE II, p.261), a

subjetividade finita e em si mesma infinita; quanto seja capaz de garantir, por meio da forma exterior, a expressão do conteúdo substancial adequado à intuição artística e à representação. Ora, se procurarmos na estética de Hegel e na literatura secundária uma justificativa para tal exigência, encontraremos bons motivos para considerar, sob vários aspectos, especialmente a pintura como a forma mais interessante e completa no que diz respeito à formulação racional-especulativa do conceito da arte romântica-moderna.

Stephen Houlgate (2000, p. 64), por exemplo, defende que a arte na qual a subjetividade interior encontra sua expressão mais adequada, aos olhos de Hegel, é a arte da pintura. Isso porque, “ao invés de submergir a subjetividade humana na corporeidade material, a pintura é capaz de tornar a subjetividade sensivelmente intuída de modo a permitir que nossa interioridade imaterial se manifeste como tal” (idem, *ibidem*). Nesse sentido, a atividade pictórica é potencialmente capaz de desempenhar duas funções essenciais no mundo moderno: por um lado, tal como é o caso da arte da poesia, ela pode explorar de modo pleno “o reino do *Humanus* de Goethe”, a profundidade da alma plenamente preenchida de sentimentos que a atravessam ininterruptamente, de tal modo que a subjetividade espiritual ainda “se mantém em casa”, reconciliada consigo mesma e, principalmente, a partir de si mesma; por outro lado, a pintura igualmente é capaz de representar os objetos naturais externos “como estados de espírito refletindo e ressoando com vitalidade em si mesmos” (idem, p. 71).

Sob outra chave de leitura, Werle (2011, p. 79) também considera que, para Hegel, “são a pintura e a poesia, e não a arquitetura e a escultura e muito menos a música, que melhor souberam, na modernidade, acolher os objetos em sua particularidade contingente e lidar com uma apreensão e execução subjetiva”. Ao destacar a relevância da pintura frente às demais formas do sistema hegeliano das artes, Robert Pippin (2018, p. 191) também enfatiza que a pintura por si mesma é capaz de fornecer uma expressão completa no exterior da interioridade subjetiva, em sua mais profunda e plena intimidade [*Innigkeit*]; consideração esta que pode ser identificada em diversas passagens do texto estético, em que Hegel aborda a questão da interpenetração ou unidade concreta entre os dois lados (o lado imagético e exterior e o lado do conteúdo em si mesmo consistente), que devem nortear uma consideração estético-filosófica proporcional à importância da “arte do colorido”.

Assim, por exemplo, ao abordar o aspecto da completude da pintura e suas determinações particulares frente à incompletude da música e da arte da poesia⁹¹ – quer em

⁹¹ Essa delimitação e destaque da pintura e da poesia em relação às demais formas do sistema das artes tem a ver igualmente com as influências recebidas por Hegel sobretudo a partir de seus estudos da obra *Laocoonte* de Lessing. Como bom iluminista, Lessing procurou nessa obra traçar de modo claro as peculiaridades e limites

relação à “aparição no exterior” de uma interioridade plena de sentimento, quer em relação à “intuição completa da corporeidade humana” (corpo, alma e espírito) –, Hegel sustenta que, não obstante às demais formas, a forma pictórica é potencialmente a única “capaz de ligar os dois lados” e “expressar no exterior mesmo a plena intimidade” (CE III, p. 211). Assim, ela tanto pode quanto deve “tomar como conteúdo essencial a profundidade da alma rica de sentimento e igualmente a particularidade profundamente impregnada do caráter e do característico; a intimidade do sentimento em geral e a intimidade no *particular*” (idem, *ibidem*). Em outros termos, a pintura é a mais antropomórfica e completa entre todas as artes do sistema estético, pelo menos quanto à possibilidade de uma comunicação enérgica, clara e brilhante da multiplicidade inesgotável de temas e objetos internalizados pelo espírito moderno. Na pintura, assevera Hegel:

o conteúdo recebe a mais ampla particularização. Tudo o que no coração humano ganha espaço enquanto sensação [*Empfindung*], representação [*Vorstellung*] e finalidade, tudo 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 [*Gehalt*] do espírito até os mais singulares objetos da natureza, mantem 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*] (CE I, p. 100).

rígidos que separam poesia e pintura, algo que até a sua época não parecia muito sistemático, principalmente, em se tratando de toda a tradição da *Ut pictura poesis*, insinuada por Horácio e desenvolvida desde a *paragone* humanista do século XV. Sobre a relação entre pintura e poesia conferir os capítulos VIII a XV em: LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011, pp. 149-195. Sobre a *Ut pictura poesis*, insinuada por Horácio, já nos primeiros versos de sua *Arte poética*, ele abruptamente assevera: “Se à cabeça humana um pintor equino pescoço costurasse ao acaso e aplicasse penas diversas sobre membros colados de bichos vários, findando preto peixe horrendo da bela mulher do começo, vendo a mostra, vocês conteriam o riso, meus caros? Mas acreditem, Pisões, que a esse quadro se iguala todo livro [...]. Porém, ao pintor ao poeta sempre se deu o pleno direito de ousar o que queiram”. Conferir: HORÁCIO. *Arte poética*. Trad. Guilherme Gontijo Flores: Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p. 43. Como nos lembra flores (*In*: HORÁCIO, 2020, p. 78), a comparação que Horácio faz entre pintura e poesia “já era tradicional” e remonta, por exemplo, à tese de Aristóteles de que “o poeta é imitador, como o pintor ou qualquer artista plástico” (ARISTÓTELES, 2015, p. 47). Assim como Lessing, Hegel se preocupa em estabelecer fronteiras claras entre as formas artísticas, de modo a distingui-las tanto em relação à dimensão formal (artes intuitivas e artes representativas), quanto em relação à recepção das obras (artes figurativas e artes discursivas) pelo público. Ocorre que, diferente de Lessing, a estética de Hegel não se define, em termos das peculiaridades entre as artes, nem pela dimensão formal nem pelo aspecto da receptividade das obras, mas pelo conteúdo [*Gehalt*] absoluto que delas eclodem, tal como já indicamos ao longo deste trabalho. Como nos lembra Marco Aurélio Werle (2005, p. 78) “a preocupação hegeliana é de ordem ontológica especulativa, ao passo que a de Lessing é da ordem do “efeito”, da recepção”. No sistema das artes de Hegel, os limites estabelecidos entre as artes não são tratados analiticamente, por meio de categorias do entendimento que estabelecem cisões insolúveis entre um princípio A e B. Invés disso, os limites são tratados de modo especulativo, isto é, A e B se diferenciam em termos da natureza e das limitações materiais de cada um, mas igualmente se identificam à medida que participam do mesmo espírito e finalidade: a expressão sensível do absoluto. Pintura e poesia, por exemplo, são distintas em termos materiais e formais [*Gestalt*], mas idênticas em termos formais [*Form*] e espirituais, já que tanto uma quanto outra apreende na forma da exterioridade o que está posto como conteúdo subjetivo-espiritual.

Contudo, existe outra justificativa ainda mais central que nos permite direcionar a nossa atenção à arte do colorido em detrimento às demais formas artísticas: é sobretudo a partir de seus estudos sobre a arte da pintura que Hegel encontra a melhor circunstância para justificar, por meio de um número significativo de exemplos (desde as mais enaltecidas até as mais depreciadas obras acessíveis em sua época), a necessidade de se pensar uma nova “ciência da arte” capaz de permitir uma compreensão alternativa frente à oposição entre os “ideais abstratos e nostálgicos”, difundidos pela tradição acadêmica neoclassicista (essencialmente representada por Winckelmann e seus seguidores da academia francesa), e as teses “naturalistas”, representadas especialmente pela conhecida polêmica de Rumohr “contra a ideia e o ideal” como fundamentos metafísicos da autenticidade artística.

Como nos lembra Benjamin Rutter (2010, p. 63), até a última fase da carreira de Hegel em Berlim, “o neoclassicismo de Winckelmann e a hierarquia acadêmica (francesa) à qual estava aliado continuavam a dominar” parte da opinião pública sobre a verdadeira beleza da obra de arte. Para os neoclassicistas, a figuração artística consistente “deveria ser sempre e essencialmente um processo de idealização e perfeição de um tipo” (idem, *ibidem*); a harmonia e o equilíbrio (entre o humano e o divino) figurados pelas formas [*Form*] ideais dos antigos deveriam ser o princípio métrico perseguido pelos modernos⁹². De outro lado, tornava-se cada vez mais popular e apreciada, em termos da *práxis* artística, a tese naturalista⁹³ sustentada por Rumohr de que “a beleza a mais importante” seria aquela que “repousa sobre a forma [*Form*] do simbolismo, dado na natureza e não fundado sobre o arbítrio humano” (CE I, p. 183). Ou seja, a beleza autêntica seria aquela capaz de mimetizar “de modo exterior e independente do autêntico conteúdo da exposição” (idem, p. 298) a naturalidade comum (as paixões e os sentimentos peculiares do sujeito, por exemplo), segundo as determinações de uma imaginação [*Einbildungskraft*] do eu abstrato (reprodutiva, simbolizante) que, embora possa apontar para

⁹² Ao criticar, por exemplo, a excessiva apologia por parte dos neoclassicistas à *Vênus de Medici* e ao *Apolo de Belvedere*, Hegel faz a seguinte reclamação: “Na época de Lessing e Winckelmann atribuiu-se a essas estátuas, como os ideais mais elevados da arte, uma admiração ilimitada; agora, desde que se conheceu na expressão das obras mais profundas e mais vivas e fundamentais nas formas [*Form*], foram um tanto rebaixadas em seu valor, e são colocadas em uma época já mais tardia em que a lisura da elaboração já tem diante dos olhos o aprazível [a afetação] e o agradável e não permanece mais no estilo rígido autêntico.” (CE III, p. 162).

⁹³ Contra o caráter meramente mimético e prosaico da “naturalidade real na arte”, Hegel faz a seguinte crítica a algumas das obras, por exemplo, de Diderot e de Lessing, assim como de Goethe e de Schiller: “Na época moderna, Diderot, Lessing e também Goethe e Schiller, em sua juventude, se voltaram principalmente para o lado da naturalidade real [...] Considerava-se não natural o fato de os homens poderem conversar uns com os outros, como nas comédias e nas tragédias gregas, mas principalmente nas francesas [...] Mas esta espécie de naturalidade, em uma profusão de traços meramente reais, pode facilmente de novo, segundo um outro lado, recair em uma segura e prosaísmo, na medida em que os caracteres não desenvolvem a substância de seu ânimo e de sua ação, e sim apenas levam ao exterior o que sentem na vitalidade inteiramente imediata de sua individualidade, sem consciência mais elevada sobre si e suas relações.” (CE IV, p. 213).

um “sentimento [*Gefühl*] profundo” enquanto conteúdo [*Gehalt*] consistente, em termos de clareza expressiva, se circunscreve aos limites do “pressentimento”, por meio de “circunstâncias e fenômenos exteriores completamente finitos” (idem, p. 290), como já procuramos mostrar anteriormente. Ora, mediante essa “velha discórdia que sempre se renova”, foi deixado ao filósofo de Stuttgart, como diz Rutter (2010, p. 64), “a tarefa de propor soluções a este debate, através da reconstrução de sua racionalidade, demonstrando os motivos pelos quais a arte moderna deveria pagar a realidade com o que lhe é devido”.

Na visão exigente de Hegel, uma filosofia da arte condizente ao espírito de sua própria época precisaria tomar, como sua tarefa central, a procura por novas soluções ao problema da oposição do ideal e da natureza na arte. Em função da própria situação de cisão entre o universal e o particular, a individualidade e a eticidade, a necessidade e a liberdade estabelecida progressivamente com a universalização do cristianismo na Alta Idade Média, e radicalizada pela vida objetificada e naturalizada no mundo do trabalho do Estado burguês, tornou-se cada vez mais notória a perda do interesse pela busca de “ideais abstratos” consolidados por épocas passadas; assim como progressivamente tornou-se desestimulante e cansativa a mimetização artística simples da “naturalidade comum” subjacente à vida prosaica das necessidades sensíveis, teóricas e práticas do espírito moderno. Esse é o caso, por exemplo, da situação identificada por Hegel nas encenações teatrais de sua época. Assim ele reclama:

do mesmo modo que ficamos fartos daqueles ideais abstratos, também o ficamos, por outro lado, da naturalidade em voga na arte. No teatro, por exemplo, toda gente está de coração cansado das histórias familiares banais e de sua exposição fiel à natureza. A lamentação dos homens com a mulher, os filhos e filhas, com o soldo, com a subsistência, com a dependência a ministros e intrigas dos camareiros e secretários, e igualmente a dificuldade da mulher com as criadas na cozinha e com os assuntos amorosos e sentimentais – todas estas preocupações e lamúrias cada um encontra de modo mais fiel e melhor em sua própria casa (CE I, p. 173).

Mediante essa condição de tensão entre os ideais abstratos e a naturalidade comum em voga na arte, de acordo com Hegel, perdeu-se de vista o estabelecimento da pergunta mais universal – que até então “não havia sido formulada” por seus contemporâneos – sobre “se a arte deveria expor de maneira natural no sentido do exterior dado ou se deveria enaltecer e transfigurar os fenômenos naturais” (idem, p. 172). Dos estudos de Winckelmann sobre as artes dos antigos e suas formas ideais, “decorreu a mania pela apresentação [*Darstellung*] ideal na qual acreditava-se ter encontrado a beleza” (idem, p. 173). Mas, o resultado dessa crença unilateral nos ideais antigos, segundo Hegel, não poderia ter sido outro senão o decaimento “na

insipidez, na falta de vitalidade e na superficialidade destituída de caráter” (idem, *ibidem*) em tais figurações artísticas, haja vista o completo desprezo e oposição ao efetivo, a natureza comum presente, ao espírito da própria época moderna. Por outro lado, o completo desprezo à ideia e ao ideal na arte acarretou, inversamente, a mesma ausência de vitalidade no domínio próprio da arte, na medida em que se adotou, como “autenticidade artística”, o princípio naturalista de que “as formas [*Formen*] naturais do espírito já seriam por si só tão acabadas, belas e excelentes no fenômeno efetivo, não recriado pela arte, que não poderia ainda haver outro belo que se mostrasse superior” (idem, p. 179), essencialmente distinto da natureza interna e externamente ordinária, que se expressasse como “obra de arte ideal”.

Mas, se o espírito é que configura e expressa por meio da forma [*Form*] do fenômeno exterior todo o reino de sua própria interioridade, o mundo interior de seu conteúdo [*Gehalt*] em si e para si essencial, então o natural como dado imediato não pode, na arte, ser tomado no sentido comum da palavra. Pois se, em termos gerais, “natureza” é uma palavra “indeterminada e vazia” (idem, p. 178), assim como é o caso da palavra “ideal”, no domínio da idealidade artística, ao contrário, ela “não vale apenas pelo fato de justamente estar dada de modo imediato como vitalidade animal, a natureza paisagística, etc.” (idem, p. 179), mas antes vale pela sua determinação *para si* como outro do espírito, ou seja, como “espírito que se corporifica apenas para expressão do espiritual” (idem, *ibidem*) ou, se preferirmos, como exterioridade penetrada e idealizada pelo espírito mediante a sua indeterminação *per se*. Nesse sentido, na visão de Hegel, a questão sobre a consistência e autenticidade da obra de arte, no geral e no particular, não se circunscreve a imaginações abstratas e configurações estereotipadas de materiais empíricos (como é o caso da oposição neoclassicista e naturalista entre o ideal e a natureza), mas sim à investigação racional sobre a relação da exposição ideal da arte frente à natureza idealizada como outro do espírito. Em outras palavras, trata-se novamente de estabelecer a pergunta mais universal sobre o que seria o poético e o prosaico na arte em geral, para assim se tornar viável o alcance de princípios métricos objetivos sobre o “autenticamente belo”:

constitui, pois, tarefa da teoria solucionar esta oposição [...] queremos, portanto, estabelecer a pergunta mais universal: a arte deve ser poesia ou prosa? Pois, o autenticamente poético na arte é o que justamente denominamos de ideal. Se a questão fosse apenas o mero nome “ideal”, este poderia facilmente ser dispensado. Mas então surge a questão: o que é, pois, poesia e prosa na arte? [...] O autenticamente poético irá consistir em elevar o característico e o individual da realidade imediata ao elemento purificador da universalidade e deixar ambos os lados se medirem reciprocamente” (CE I, p. 173-174; CE IV, p. 213).

Como buscaremos demonstrar nas páginas que se seguem neste trabalho, em se tratando das formas artísticas que se firmaram de modo destacado a partir da era cristã até meados do século XIX, é especialmente com base na análise estético-filosófica sobre a arte da pintura – de modo especial sobre as *pinturas históricas* italiana e alemã (sec. XV e XVI) e as *pinturas de gênero* da “era de ouro” holandesa (sec. XVII) – que Hegel encontra os melhores exemplos, tanto para responder a “pergunta mais universal” sobre o que seria o poético e o prosaico nas artes, quanto para apresentar sua tentativa de solução ao problema da oposição entre os “ideais abstratos” e a “naturalidade comum”, em voga nas teorias e nas artes de seus contemporâneos. Como ele mesmo faz questão de afirmar, “a arte em geral, e de modo especial a pintura, já se afastaram, mediante outros estímulos, desta mania pelos assim chamados ideais e, através desse afastamento”, os artistas alcançaram “coisas mais substanciais e mais vivas em formas [*Form*] e conteúdo”, sobretudo a partir da “renovação do interesse pela pintura mais antiga italiana e alemã, assim como pela pintura holandesa tardia” (idem, p. 173-174).

Com base na ideia de que a arte é o “meio termo entre a existência carente meramente objetiva e a representação interior” (idem, p. 175) – a expressão sensível de um conteúdo [*Gehalt*] essencial que, a um só tempo, permite compreender e transcender as determinações do espírito finito –, Hegel se esforça para estabelecer uma espécie de ‘idealismo-realista’, enquanto princípio métrico de apreciação e juízo estético-filosófico do “traço poético fundamental” (CE III, p. 276) presente ou ausente em um produto artístico determinado; e é justamente a partir da análise das telas italiana, holandesa e alemã que ele experimenta de modo particular a viabilidade para implementação de sua aposta estético-filosófica.

3.1 Os conteúdos ideais e o traço poético fundamental da pintura religiosa-cristã

Como já foi mencionado no capítulo anterior, o princípio da arte romântica-moderna, também nomeada de “beleza espiritual do interior” (CE II, p. 253), é a subjetividade livre, isto é, a subjetividade sensivelmente emancipada de sua relação de dependência da exterioridade. Nas palavras de Hegel, o momento da beleza espiritual interior é o estágio de formação pela arte, no qual o espírito “apenas pode encontrar sua existência correspondente em seu mundo espiritual familiar próprio do sentimento, do ânimo, em geral, da interioridade” (idem, p. 252). Nesse registro, a realidade exterior é retratada pelo sujeito como “uma existência que não lhe é adequada” (idem, p. 253), uma existência que não corresponde de modo satisfatório às vicissitudes e às aspirações mais elevadas. A realidade exterior no registro romântico da arte pode assim ser considerada uma dimensão periférica da vida do espírito. Ao contrário do que

ela significou para o indivíduo no contexto simbólico, a saber, uma propriedade natural, cuja essencialidade se servia como totalidade abstrata da alma, no contexto atual, essa mesma exterioridade é vislumbrada como opacidade, cuja essência e luminosidade residem na interioridade subjetiva. Trata-se da “desdivinização [*Entgötterung*] da natureza” (idem, p. 259) e, ao mesmo tempo, da “divinização do humano”, isto é, a elevação da subjetividade espiritual à dignidade absoluta por meio dela própria.

Hegel considera três determinações distintas no âmbito da beleza romântica-moderna, as quais são respectivamente denominadas de *círculo religioso-cristão*, *círculo da mundanidade* e *círculo da autonomia formal do caráter*. Como é sabido, esses círculos envolvem todos os momentos de maior destaque na produção artística europeia, que se estabeleceu a partir da emancipação e universalização do cristianismo – que teve o seu começo no *Império bizantino*, na alta Idade Média, mas a sua consolidação, em proporções continentais, apenas a partir do século XV até a época de Hegel, entre o final do século XVIII e as primeiras três décadas do XIX (ocasião, aliás, em que a França, e não a Alemanha, gozava do privilégio de ser a “capital da arte europeia”). No entanto, como Hegel faz uso do termo “arte romântica” sem, contudo, explicar o que isso significa, vale apenas lembrar brevemente que “arte romântica” não é sinônimo de “romantismo” no sentido moderno da palavra. Como relembra Jaeschke (2016, p. 398), a palavra “romantismo” só adquiriu esse significado na época de Hegel como uma espécie de antítese ao “classicismo” de Weimar, sendo que este uso renovado do termo só se estabeleceu após a morte de Hegel, em 1831, “especialmente através da escola romântica de Heinrich Heine” e, um pouco mais tarde, através do “romantismo” professado pelos jovens hegelianos Theodor Echtermeyer e Arnold Ruge (idem, *ibidem*)⁹⁴.

⁹⁴ Em parceria com o amigo Ernst Theodor Echtermeyer, o então professor da Universidade de Halle, Arnold Ruge, fundou, em 1838, os *Hallische Jahrbücher für Wissenschaft und Kunst* [*Anais de Halle para ciência e arte*], que eram publicações diárias de artigos e resenhas críticas sobre os problemas sociopolíticos enfrentados pela Alemanha antes da *Revolução de março*, em 1848. O espírito revolucionário, humanista e progressista dos jovens hegelianos (amigos dos filósofos Ludwig Feuerbach e Karl Marx) rendeu a eles censuras, perseguições e prisões por parte da polícia reacionária de Lothar von Metternich, já que seus textos não economizavam as duras críticas ao clero e ao Estado prussiano. Com a proibição dos anais na Prússia, em 1843, Ruge mudou-se para Paris e, junto com Karl Marx, continuou a editar o antigo *Hallische Jahrbücher*, agora intitulado *Anais franco-alemães*. Como constata Silvestre Gristina (2021, 71), a partir da distinção dialética da estrutura sistemática da filosofia de Hegel, o líder da esquerda hegeliana deu uma “reviravolta humanística no pensamento do Mestre”. A estratégia da filosofia de Ruge “era preparar a revolução, traduzir-se em pensamento concreto além da divisão entre teoria e prática e, com um novo humanismo prático, desenvolver os elementos implícitos do hegelianismo e completar o projeto de Feuerbach”. Conferir resenha em: GRISTINA, Silvestre. Helmut Reinalter, Arnold Ruge (1802-1880): Junghegelianer, politischer Philosoph und bürgerlicher Demokrat. In: *Universa. Recensionen di filosofia*. Vol. 10, nº. 1, 2021, pp. 69-74. Para Helmut Reinalter (2020, p. 12) o principal objetivo de Ruge era “dissolver o liberalismo no democratismo”. Sua filosofia pode ser definida como uma *Handlungsphilosophie* (uma ideia de humanidade baseada no progresso da liberdade e da igualdade social, em um Estado republicano, internacionalmente cosmopolita). Mas a crença ingênua de Arnold Ruge na democracia colocou fim ao projeto dos *Anais franco-alemães* e à sua parceria com Marx, sobretudo porque, “enquanto Marx, em Paris, sempre defendeu o comunismo e viu o proletariado como o fator decisivo na revolução, Ruge permaneceu fiel a sua visão burguesa-democrática.

Por outro lado, a arte romântica do assim nomeado “primeiro círculo” da arte moderna também é marcada por um desenvolvimento que acompanha os desdobramentos históricos da relação entre o mundo da arte e os acontecimentos no universo religioso-cristão desde a Alta Idade Média. E, nesse sentido, Hegel recorre ao termo “romântico” para se referir “à arte do mundo cristão ou para usar a expressão da *Filosofia da história*, a arte do germânico [*die Kunst der germanischen*], ou seja, do mundo que emergiu da migração dos povos” (idem, *ibidem*). De acordo com Jaeschke, a partir do momento em que a religião cristã consolidou a sua relação com as artes plásticas, o que envolveu sobretudo a questão da “controvérsia da imagem” [*Bilderstreit*], “uma nova gama de temas” na pintura e na poesia “destacou-se dos laços explícitos com os motivos religiosos” (idem, *ibidem*). Com efeito, a partir do Renascimento, o mundo da arte passou a se apoderar cada vez mais de sua autonomia em relação aos conteúdos estritamente religiosos e, por intermédio da pintura e da poesia, abriu caminho para que as artes em geral compartilhassem do mesmo *status*⁹⁵. Contudo, existem vários outros motivos historiográficos não explicados por Hegel e diretamente ligados ao conceito e aos momentos da reconstrução especulativa que ele faz da arte romântica-moderna, entre os quais gostaríamos aqui de mencionar brevemente pelo menos aqueles que julgamos essenciais à compreensão de suas posições exigentes no que toca à determinação da arte autêntica.

Na verdade, ao abordar a questão do “caráter geral da pintura” (CE II, p. 197) – e mencionar rapidamente os traços ainda incipientes das poucas “pinturas originárias” que

Para ele, a abolição da máfia era, antes de tudo, um problema de educação” (idem, p. 129). Embora pouco estudado, Ruge deixou uma extensa obra sobre filosofia política. Sobre isso conferir: REINALTER, Helmut. *Arnold Ruge (1802-1880): Junghegelianer, politischer Philosoph und bürgerlicher Demokrat*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2020, pp. 1-268.

⁹⁵ A “controvérsia das imagens”, marcada pela disputa político-religiosa entre os iconoclastas e os iconófilos, foi um movimento que visava, por um lado, combater e, por outro lado, defender a adoração de ícones e imagens religiosas no domínio do *Império bizantino*, um conflito que perdurou cerca de um século (desde o início do século VIII até o início do IX). Como nos lembra Jaeschke (2016, p. 398-399), em Hegel, a distinção entre o antigo e o moderno, o romântico e a arte clássica dificilmente pode ser ilustrada de forma mais marcante senão a partir do apontamento de que “o Deus cristão não pode ser representado pela escultura”. Mas, isso “não se origina de forma alguma do desejo do jovem cristianismo de se distinguir das estátuas dos deuses pagãos, mas sim da tradição de proibição das imagens no âmbito do *Antigo testamento*”, em que a verdadeira “natureza do Deus” é a de “não ter uma natureza”, mas de ser o “Senhor” da natureza. Conferir: JAESCHKE, Walter. *Hegel Handbuch: Leben, Werke und Schule*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 2016, pp. 383-413. No âmbito do *Império bizantino*, a proibição pelo imperador Leão VI do uso das imagens em todas as igrejas de Constantinopla figura notadamente uma disputa violenta e apaixonada sobre o antigo mandamento de não criar uma imagem de Deus. Mas esta não foi apenas uma disputa teológica ou religiosa, mas principalmente política. Frente às conquistas islâmicas que avançavam pela Ásia menor, pelo norte da África e por todo o Oriente Médio, o Império de bizâncio se via impotente para frear tal expansão da religião muçumana; e sem nenhuma estratégia para deter essa força que fazia declinar a sua instituição, o imperador Leão VI chegou à conclusão de que as infelicidades do cristianismo estavam ligadas ao desvio espiritual, através dos atos de adoração dos ícones e das imagens de Cristo, da Madona e seus seguidores. Mas, assim como ocorrera nas crises teológicas passadas, assim também a controvérsia sobre as imagens bizantinas foi finalmente equacionada no segundo *Concílio de Niceia*, realizado em 787. Nesse evento ecumênico ficou decidido que as imagens de Cristo poderiam sim ser retratadas e pintadas, pois o “Deus encarnado” possuía o corpo e a alma dos humanos.

restaram dos antigos, bem como os traços rudimentares e rígidos das obras pictóricas do período bizantino, em comparação à qualidade pictórica que se estabeleceu na Europa, em especial na Itália e nos países-baixos a partir da era renascentista –, Hegel chega a afirmar explicitamente que o “grau de desenvolvimento propriamente pictórico” só foi conquistado “na época cristã da Idade Média e especialmente nos séculos XVI e XVII” em diante (idem, p. 197-98). Mas, como o seu interesse em geral ali é o de justificar a relevância da arte da pintura para formação do conceito da arte romântica-moderna, a partir de sua constituição primeira (o círculo religioso das artes em geral), Hegel não justifica a sua afirmação. Talvez, por isso, tenha se tornado lugar-comum a reclamação de que o filósofo fora “parcial” ao considerar a relevância apenas das “escolas de pintura” italianas, alemãs e holandesas para a “era moderna”, desconsiderando totalmente, por exemplo, as escolas e os artistas franceses⁹⁶, pelo menos aqueles que se destacaram a partir do advento do *Sacro império romano-germânico* do “Rei-Papa” Carlos Magno.

Todavia, é preciso se atentar a alguns dados historiográficos para compreender em geral os reais motivos das “preferências” e exigências de Hegel. Em primeiro lugar, não é na França, mas na Itália do *Quattrocento* e do *Cinquecento* que a “Idade das Trevas” é amplamente rebatida pelos ideais renascentistas de resgate dos valores artísticos, científicos e culturais da Grécia antiga e da “grande Roma” que, até o *Império bizantino*, fora a capital do “mundo civilizado”, tendo sido progressivamente devastada a partir da fundação da “nova Roma” (Constantinopla ou Bizâncio) e da invasão das tribos germânicas (os godos e os vândalos do Norte), que mantiveram ininterruptas as atividades de saques e destruição ao longo de cinco séculos (IV-IX), até a coroação do rei franco, “Carlos, o grande”, pelo Papa Leão III. Em segundo lugar, é na Florença de Giotto, Dante, Brunelleschi, Donatello, mas também na Roma

⁹⁶ Na compreensão de Robert Pippin (2018, p. 192), por exemplo, em Hegel, duas coisas são claras no que se refere às suas exigências e compreensões “seletivas” em torno da arte pictórica. Por um lado, “é evidente que Hegel tem uma resposta única, radical e tão controversa à questão tradicional da estética, dado que para ele nem toda pintura ou desenho, talvez nem mesmo qualquer pintura pendurada em um museu pode, por isso, ser considerada uma obra de arte”. Por outro lado, reclama o intérprete, “os grandes pintores franceses dos séculos XVII e XVIII não desempenham qualquer papel em sua estética; nenhum Poussin, Chardin, Greuze, Gros ou mesmo David. Isto é ainda mais marcante, pois há muitos comentários sobre o drama francês, a música, a poesia e até mesmo a crítica francesa. Hegel volta várias vezes à tradução de Goethe do *Essai sur la peinture* de Diderot. Ele também visitou Paris em agosto de 1827. Apesar disso, não há referências à pintura francesa em suas palestras de 1828/1829. Hegel concentra-se na pintura italiana, alemã e do norte da Europa, especialmente holandesa, com uma referência ocasional à espanhola” (idem, p. 190). Sobre isso conferir: PIPPIN, Robert. Hegel and the Problem of Painting: Subjectivity. In: HEGEL G. W. F. *Vorlesungen über die Ästhetik*. Herausgegeben von Birgit Sandkaulen. Berlin: Gruyter Verlag, 2018, pp. 189-206. O que Pippin desconsidera, porém, é o fato de que, para além do contexto histórico do debate enfrentado por Hegel, a sua “seletividade” não se restringe apenas às questões dos gêneros pictóricos, mas principalmente se circunscreve ao princípio “ontológico especulativo”, que ele vislumbra como caminho possível de solução à “antiga querela” (mediante a qual ele é apenas, diríamos, um filho bastardo que se esforça por debater o problema de modo amplo e profundo) sobre o que seria, de fato, o ideal e o não-ideal na arte romântica-moderna.

de Masaccio, que esse espírito de renovação e superação do “Gótico internacional” (em voga na arte italiana e setentrional) é difundido entre os artistas meridionais do revolucionário círculo dos mestres florentinos; é igualmente na Itália renascentista que a famigerada “querela dos antigos e dos modernos”⁹⁷ tem o seu nascedouro. Em terceiro lugar, como lembra Ernst Gombrich (2012, p. 263), embora os poetas clássicos já fossem conhecidos durante toda a Idade Média, “somente no período da renascença, quando os italianos tentaram apaixonadamente reconquistar a antiga glória de Roma, os mitos clássicos se tornaram populares entre os leigos educados”. Em quarto lugar, embora as “escolas de arte” boreais, do outro lado dos Alpes, fossem bastante influenciadas pelo “Gótico internacional”, ainda assim, o “novo na arte do Norte” também se fez valer na história do advento da modernidade. O compromisso com uma arte voltada para os temas da naturalidade física e humana talvez tenha sido o principal aspecto da revolução artística setentrional, que, aliás, em certa medida, também recebera influência do renascimento da tradição grega e romana em voga na Itália. Jan van Eyck (1390-1441) é, sem dúvida, o pintor patrono desta revolução no Norte. Além disso, a invenção da pintura a óleo (atribuída a Eyck); o aprofundamento da pintura em perspectiva (aperfeiçoada sobretudo por Fra Angélico); a aplicação revolucionária do contraste “luz e sombra” (que marcam as obras de Masaccio); a passagem dos temas religiosos para os assuntos mundanos (sendo Giotto, segundo

⁹⁷ Um dos marcos teóricos responsável por acalorar esse debate no âmbito dos pensamentos iluminista, classicista francês, romancista e idealista alemão é Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), poeta, filósofo e crítico de arte alemão. Na “introdução” à tradução brasileira do *Laocoonte*, Seligmann-Silva (2011, p. 12) reconstrói parte desse debate, que ganhou sua apoteose na moderna *paragone* [competição] renascentista, passando pelo classicismo francês, até o *Friïromantik*. Tal efervescência do debate moderno, que está ligado sobretudo à questão das fronteiras que separam as artes em suas especificidades, tem a ver com o próprio contexto inaugurado pelo humanismo renascentista, que buscou, as custas de muito esforço, “restaurar” para os modernos toda a tradição antiga encoberta pelas “cinzas” de sua história. Nesse sentido, segundo Seligmann-Silva, “é fácil compreender a articulação entre os diversos níveis de competição que coabitam essa modernidade: competição entre modernidade e antiguidade, entre as nações, entre as línguas e entre as artes. Todas se articulam a partir da noção de mimesis”. É a partir das traduções e atitudes miméticas que o renascimento italiano do século XV inaugurou para a modernidade um novo modo de construção das teorias da arte. E esse modo pressupõe, ao mesmo tempo, ruptura e continuidade das teorias antigas. De acordo com o intérprete, num primeiro momento, “as teorias das artes nascem com uma dupla dependência com relação ao âmbito da poesia: em primeiro lugar ela depende dos tratados de retórica e de poética; além disso a própria concepção de pintura e escultura será eminentemente linguística. A pintura se submete a preceitos, sobretudo conceitos herdados e traduzidos da literatura para o trabalho com as imagens [...] o pintor se submete à tutela do logos em diversos âmbitos: como tradutor intersemiótico de conceitos da retórica e da poética; conseqüentemente como realizador de uma pintura voltada sobretudo para a representação da narração, isto é, do logos: da história; em terceiro lugar, esse pintor deve ser um *pictor doctus*, cópia do *doctus poeta* [...] Por último, o pintor está submetido a um rigoroso código de regras sociais, de âmbito moral, político e religioso” (idem, p. 13). Sobre isso conferir: SELIGMANN-SILVA, Márcio. In: LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011, pp. 12-16. Dessa tradição, derivaram-se alguns conceitos e perspectivas teóricas, os quais se mantiveram intactos no centro do debate moderno sobre as artes, este é o caso da relação entre o universal e o particular na singularidade de cada produto artístico. Iluminismo, classicismo francês, romantismo e idealismo alemães, cada movimento a seu modo, procuraram explicar o fenômeno artístico a partir destas e outras categorias centrais para o debate estético. E Hegel, enquanto idealista, é filho desta tradição e, como tal, ousará “solucionar” (CE I, p. 173) esta “velha discórdia” inaugurada na *práxis* dos renascentistas italianos.

Hegel, um dos pioneiros); o aperfeiçoamento da cor e do desenho; a inserção de temas humorísticos e da vida cotidiana (que influenciará a revolução extraordinária da pintura de gênero holandesa); a invenção da imprensa na Alemanha do século XV – entre outros acontecimentos emancipatórios na arte, na ciência e na cultura – também tiveram lugar e endereço registrados nas escolas artísticas da era renascentista italiana e alemã. Mediante esses fatos, não surpreende, pois, que Hegel (assim como muitos de seus contemporâneos) tenha concentrado a sua abordagem filosófica romântica-moderna em torno do nascedouro da “velha e sempre renovada discórdia” entre os ideais antigos e modernos, como ele mesmo diz, na “arte do germânico”.

Ora, é justamente no entremeio dessa relação antagônica entre o “clássico”, o “neoclássico” e o “romântico” por um lado, e entre o “religioso” e o “artístico” por outro lado, que Hegel busca situar o primeiro momento de sua “reconstrução racional” da história das artes românticas, no que toca à sua relevância para a formação do conceito da arte romântica-moderna em particular. Em se tratando dos motivos, como sabemos, Hegel reserva ao “círculo religioso” da arte apenas os assuntos estritamente religiosos, diretamente ligados à comunidade cristã (a história da infância, vida, morte e ressurreição de Cristo, o amor religioso de Jesus, Maria e de toda a comunidade cristã, os apóstolos, mártires e santos que, no espírito de sua congregação, vivenciaram e superaram as mesmas dores e sofrimentos do Deus encarnado). No entanto, ao contrário do que se costuma crer, o interesse de Hegel está muito menos ligado aos motivos e assuntos religiosos em si mesmos, que para ele se referem a conteúdos [*Inhalt*] prosaicos da instituição “Igreja”, e muito mais vinculado ao “conteúdo [*Gehalt*] objetivo”, que resulta desses motivos religiosos incorporados por figuras concretas da religião cristã. Como ressalta Jaeschke (2016, p. 398), o conteúdo interior que a arte romântica enfatiza, a partir dos motivos religiosos, é o que de fato interessa a Hegel, isto é, “a exaltação do espírito” e “o seu domínio sobre a natureza” interna e externa.

Nesse sentido, no que concerne ao primeiro círculo da arte romântica, que está ligado diretamente à formação [*Bildung*] religiosa da subjetividade, Hegel diz que se trata de um momento de extrema modificação no conceito de subjetividade, uma vez que a história da “redenção, a vida, a morte e a ressurreição de Cristo” (CE II, p. 252) fornece o conteúdo [*Gehalt*] central a ser perscrutado pela subjetividade artística, de modo completamente diferente daquele presente no contexto das artes simbólica e clássica. Pois, Cristo é quem encarna pela primeira vez um modelo concreto de subjetividade, pautada na “negatividade absoluta” e na sua posição de colisão direta com a existência objetiva. Negatividade absoluta deve aqui ser compreendida como a determinação segundo a qual “o espírito se volta negativamente contra a sua imediatez

e finitude, a supera e, por meio desta libertação, conquista para si sua infinitude e autonomia absoluta em seu próprio âmbito” (idem, p. 262). Nesse sentido, Cristo é a figura que, pela primeira vez na história, nega a sua própria corporeidade, assim como, a partir de uma atitude inteiramente hostil e adversa frente à natureza finita do humano, nega o lado negativo da subjetividade. “A negação do que é negativo” (idem, p. 258), no contexto romântico, não significa outra coisa senão a negação daquilo que faz com que a dimensão afirmativa da vida se torne negativa, isto é, o sofrimento, a dor, a maldade, a morte etc. A mera finitude corporal e vivencial, assim como a mera naturalidade, enquanto um dos lados da vida, são tratadas como inadequação entre o subjetivo e o objetivo, o natural e o espiritual, ao passo que a interioridade subjetiva, por meio de sua negatividade e liberdade absoluta, assegura-se como infinitude concreta em si e a partir de si mesma.

A primeira figura ou objeto mais essencial de expressão da arte romântica em sua constituição primeira não é, portanto, o “Deus em si mesmo” como imagem mental abstrata destituída de fenômeno, tampouco pode ser os deuses do ideal clássico, mas sim o “Deus encarnado”, quer como sujeito finito em sua intimidade de sentimento no particular (personalidade subjetiva e singularidade), quer como sujeito absoluto em sua “intimidade universal” (intimidade e espiritualidade em geral), elevada acima de sua particularidade e reconciliada consigo mesma. E, se nos perguntarmos, por conseguinte, pelo “conteúdo principal” ou “conteúdo objetivo”, que tanto é capaz de conferir unidade a essa “intimidade duplicada” (anímica e espiritual, humana e divina, finita e infinita, particular e universal) do sujeito absoluto, quanto, por isso, também deve se fixar como “traço poético fundamental” a ser perseguido pela atividade configurativa e expressiva da arte em seu domínio religioso; a resposta então será “o amor em si mesmo reconciliado”, “a reconciliação do ânimo subjetivo com Deus”, que se constitui a partir de sua própria experiência espiritual enquanto subjetividade que vivencia e nega o lado negativo de sua existência, em-si-para-si e a partir de si mesma.

O ponto central ideal e o conteúdo principal do âmbito religioso, tal como já foi considerado na forma [*Form*] de arte romântica, são constituídos pelo amor em si reconciliado, satisfeito, cujo objeto na pintura, uma vez que esta também tem que expor o conteúdo [*Gehalt*] o mais espiritual na forma da efetividade humana, corporal, não deve permanecer nenhum mero além espiritual, mas deve ser efetivo e presente (CE III, p. 215).

Como gramática do sentido de totalidade, o amor reconciliado e infinitamente satisfeito é o conteúdo que confere unidade espiritual à intimidade do sentimento em sua particularidade cindida e fechada em si mesma, a qual, por um lado, deseja se afirmar como subjetividade

universalmente livre e elevada acima da exterioridade para si destituída de substancialidade e verdade; mas que, por outro lado, precisa encontrar em seu próprio mundo interior particular (o ânimo) um conteúdo outro, que tanto se difira e se revele como superior à mera naturalidade e finitude desta “consciência infeliz”, quanto, ao mesmo tempo, mostre-se como conteúdo reconciliatório entre o momento insatisfeito, negativo e incompleto dessa existência finita e o momento de sua liberdade sensível plena, satisfeita e feliz consigo própria. Segundo Hegel, o caminho possível para elaboração subjetiva e objetiva desse amor concretamente reconciliado em si mesmo é o caminho da entrega à intimidade espiritual, à intimidade em sua verdadeira profundidade. A esse caminho de formação [*Bildung*] espiritual, diz Hegel,

pertence que a alma tenha elaborado completamente seus sentimentos, forças, toda a sua vida interior, que ela tenha vencido muitas coisas, tenha sofrido dores, suportado a angústia e o sofrimento da alma, mas nesta separação tenha se conservado e retornado para si mesma desta separação” (CE III, p. 212).

Disso decorre que o amor romântico, como sentimento de uma “intimidade substancial” (a intimidade elevada acima da mera naturalidade e finitude de uma “consciência infeliz”, bem como acima da exterioridade para si destituída de substancialidade), não se confunde com nenhuma forma de amor que remeta a ideais nostálgicos ou meramente psicológicos, nos quais a satisfação, o gozo e a beatitude conquistados não se expressam como resultado de uma elaboração pautada na experiência intimamente concreta, que se dá a partir dos limites naturais e espirituais do ânimo subjetivo e sua condição prosaica real de cisão e colisão, frente a um mundo desinvestido da possibilidade de uma totalidade harmônica e avesso aos ideais da “época heroica”. Não se trata, portanto, do amor como “intimidade verdadeira” no sentido em que este se expressa, por exemplo, no mito de Hércules, que goza de seu “repouso feliz” após ter vencido grandes dificuldades e conquistado sua imortalidade junto aos deuses do Olimpo. Também não se trata do amor representado pelas “grandezas magnânimas” de Níobe e Laocoonte, que, muito embora não tenham se rendido à infinita agonia, à angústia e ao desespero mediante ao massacre de seus próprios filhos, ainda assim revelam em suas expressões poemáticas, escultóricas e pictóricas⁹⁸, uma espécie de “complacência fria”, uma “resiliência incompleta”, na qual se nota

⁹⁸ Hagesandro, Atenodoro e Polidoro de Rodas esculpiram o *Laoconte e seus filhos*. Mas o mito do sacerdote troiano também ganhou expressão na tela de Doménikos Theotokópoulos, El Greco (1541-1614), em seu *Laocoön* (1610-14). Assim também, a história trágica do *Laoconte* é representada no poema épico latino *Eneida* (sec. I a. C.), do poeta Virgílio (70 a.C. – 19 d. C.). Já o mito de Níobe é relatado de modo completo na *Íliada* de Homero, com algumas informações adicionais nos poemas trágicos de Ésquilo (o nome do marido de Níobe, por exemplo) e Sófocles (o relato da petrificação de Níobe na *Antígona*, por exemplo). Na pintura, destaca-se a obra *A punição da arrogante Níobe por Diana e Apolo* (1772), pintada pelo artista francês Pierre-Charles Jombert (1748- 1825). Embora Hegel esteja se referindo especificamente às estátuas do *Grupo do Laoconte* e do *Grupo dos Nióbidas*,

que a individualidade das personagens, “sem desmoronar em si mesma, desiste daquilo a que se agarrava” (idem, p. 213). De igual modo, não se trata do amor no sentido em que este se apresenta no mito do rei e escultor Pigmaleão, que, desencantado e insatisfeito com a má fama das mulheres de sua região, aparta-se da realidade e esculpe para si a “mulher perfeita”: a estátua de marfim Galateia. Mas, ainda insatisfeito e infeliz com aquela beleza fria do marfim, roga à Afrodite uma “mulher real”, só que com os mesmos atributos e perfeição de sua obra-prima⁹⁹.

Aos olhos de Hegel, no caso do herói bastardo, filho de Zeus, nos é possível vislumbrar a beatitude e a liberdade como resultados de um enfrentamento bem-sucedido, por exemplo, contra os “dragões exteriores e as cobras de Lerna”. Todavia, é preciso considerar, por outro lado, que esse confronto vitorioso de Hércules se manifesta apenas como “trabalho exterior”, cuja intimidade substancial é tão somente a de uma interioridade “em sintonia imediata com o substancial da essencialidade espiritual” (idem, p. 212), sendo a “bem-aventurança” [*Seligkeit*] conferida ao herói apenas uma espécie de “salário” pago ao trabalhador no final de sua jornada, ou seja, nada que remeta ao estado intimamente próprio de uma subjetividade autodeterminante (em-si-para-si e a partir de si mesma) e interiormente livre.

Ao contrário dessa “grandeza e autonomia calma dos antigos” (idem, p. 213), a beatitude e a liberdade de uma intimidade substancial aprofundada em si mesma apenas têm o seu começo e lugar próprio na história do espírito ali “onde o homem vence, ao invés dos dragões exteriores e as cobras de Lerna, os dragões e as cobras do próprio peito” (idem, p. 213), ou seja, no amor religioso romântico. É nesse domínio que, segundo Hegel, podemos identificar a expressão de uma liberdade mais plena de alma e mais rica de espírito, seja porque, nessa “liberdade do amor”, encontramos a manifestação de uma satisfação e reconciliação do ânimo subjetivo consigo mesmo (e do espírito com o espírito) segundo a sua natureza mais elevada (ou, segundo a natureza do sentimento que se reconhece em um outro na diferença e unidade essencial consigo mesmo), seja porque, na procura pelo autorreconhecimento circunscrito à cisão e à

em todos estes exemplos aqui descritos, é possível vislumbrar os mesmos traços “negativos” e “prosaicos” apontados por Hegel.

⁹⁹ Hegel utiliza esse mesmo exemplo para criticar a leitura “inteiramente prosaica” que August von Schlegel faz dele, ao interpretá-lo “como um retorno da obra de arte consumada à vida ordinária”. Nesse contexto, ele compara o caráter “inefetivo” da escultura, no que toca a nossa “relação prática com o objeto”, com o potencial da forma pictórica de nos conduzir a uma relação ideal com a vida ordinária. Assim, afirma Hegel: “A pintura, ao contrário, nos conduz, por um lado, inteiramente para a presença de um mundo cotidiano que nos é próximo, mas ela rompe, por outro lado, toda a trama da indigência, sedução, da inclinação ou da aversão que nos atraem a uma tal presença ou nos afastam dela, e aproxima de nós os objetos como finalidade autônoma em sua vitalidade peculiar. Ocorre aqui o inverso do que o senhor von Schlegel, por exemplo, expressa inteiramente de modo prosaico na história do Pigmaleão como retorno da obra de arte consumada à vida ordinária, à relação da inclinação subjetiva e do prazer real, um retorno que é o contrário daquela distancia na qual a obra de arte coloca os objetos para a nossa necessidade e justamente com isso nos apresenta sua própria vida autônoma e aparição” (CE III, p. 229).

colisão interna (da consciência com os próprios sentimentos) e externa (da subjetividade com a objetividade espiritual), o “amor no absoluto” (o sentimento essencial do *humanus*) inflama e centelha um traço essencial de serenidade e leveza adormecidas, mas presente no “poço fundo” dessa intimidade. Nas palavras de Hegel, trata-se de “um raio de amor que no sofrimento e na suprema perda não se sente apenas consolado ou indiferente, mas quanto mais sofre tanto mais profundamente também encontra nisso o sentimento e a certeza do amor, e na dor mostra tê-los superado em si para si” (idem, *ibidem*).

Como já foi dito, é primeiramente na figura de Cristo como humano – especialmente naqueles episódios negativos e incompletos, em que a beatitude e a expressão de sua liberdade sensível plena são momentaneamente interditas pelas dores, angústias, humilhações, sofrimentos, em suma, por tudo o que é próprio à condição do espírito humano – que podemos identificar de modo efetivo a expressão do amor romântico religioso, e o consequente lastro e reprodução dessa liberdade do amor espiritual no interior da congregação cristã. Para Hegel, ninguém melhor do que os pintores italianos e alemães renascentistas para colocar diante dos nossos olhos e da nossa representação interior a expressão artística ideal desse “amor no absoluto”, a começar pelo próprio episódio da infância de Cristo configurada de modo belo e original por Rafael Sanzio (1483- 1520), o mestre da escola de Florença.

Em termos da representação geral e abstrata [*allgemein und abstrakt Vorstellung*] e do olhar devoto para as inúmeras imagens que retratam o episódio de vida do menino Jesus, para a consciência do mundo cristão, é imediata a compreensão de que essa criança é um Deus que se torna humano e, por isso, atravessa todos os momentos da constituição natural e espiritual da vida humana (o nascer, o crescer e o perecer, o sentir, o sofrer e o se alegrar etc.). Essa é uma constatação cujo significado é imediato, porque se trata de uma “impressão convencional”, que passou a ser determinada como “consciência universal” a partir da difusão em larga escala do cristianismo no mundo. De igual modo, porque se refere à representação de um infante, é igualmente imediata a conexão que se estabelece entre a imagem da criança em geral (o conjunto de traços que a caracteriza como tal) e o significado do “ser criança”, ou seja, do ser recém-nascido, frágil, inocente, ingênuo e totalmente dependente de cuidados específicos em seu processo de maturação e desenvolvimento natural e espiritual. Contudo, o fato de o menino Jesus ser um Deus que se torna homem (uma criança ao mesmo tempo divina e humana) confere à sua representação “um significado outro”, por assim dizer, “mais elevado”, cujo conteúdo comunicado ultrapassa as determinações imediatas de um significado simbólico ou alegórico, visto que, para o imaginário religioso, Cristo não é apenas uma criança inocente e ingênua, mas igualmente uma divindade “elevada acima de toda a inocência meramente infantil” (idem, p.

218); e é justamente esse “significado outro” aquilo que constitui o traço poético fundamental da obra de arte autêntica, por exemplo, dos meninos de Jesus [*Cristuskinder*] pintados por Rafael, especialmente o menino da *Madona Sistina de Dresden* (1512).



Figura 1: Rafael Sanzio, *Madona Sistina* óleo sobre tela, 265x196cm, 1512. Pinacoteca dos Mestres Antigos, Dresden, Alemanha. Fonte: <https://gemaeldegalerie.skd.museum/>.

Nesse quadro em particular vemos o menino Jesus sendo acolhido nos braços da Madona, que está de pé sobre nuvens, flanqueada por Santa Bárbara e São Sisto, de costas para dezenas de anjos querubins e serafins (que glorificam a majestade e a grandeza do Deus-menino), enquanto dois anjos de cabeça erguida repousam sob os pés do Cristo e da Madona. De modo imediato, trata-se de uma cena cujo significado é convencional e simbólico: aqui vemos uma criança aparentemente saudável que, a partir da fragilidade, ingenuidade e inocência próprias a um recém-nascido em geral, mostra-se em repouso, sendo protegida pelo aconchego, calor corporal e cuidado da mãe, que, por sua vez, a envolve em seu manto e a comprime sobre o próprio peito. A esse respeito, vale apenas recordar brevemente o conceito hegeliano de símbolo, que corresponde justamente a esse aspecto mais imediato e indiferenciável na relação entre a expressão em si (imagem simbólica) e o seu significado (fantasia simbolizante) determinado.

Como já foi abordado no capítulo anterior, para Hegel, a fantasia simbolizante é caracterizada por um tipo de imaginação ainda condicionada à função intuitivo-sensível da imagem, pois “ela não escolhe para expressão de suas representações universais nenhum outro material sensível a não ser aquele cuja significação *autônoma corresponde* ao conteúdo

universal a ser figurado em imagens” (ECF III, p. 241). Nesses termos, a imagem exterior é imediatamente idêntica ao significado interior, o universal está em unidade indiferenciável com o singular, e a ambiguidade envolvida nessa relação, entre imagem e significado, corresponde a uma determinação “em maior ou menor grau convencional” (CE II, p. 30). Assim, por exemplo, na imagem do leão, já está contida de modo imediato a ideia da força, na mesma medida em que, na imagem de um recém-nascido, já estão determinadas as ideias de ingenuidade, fragilidade, inocência e heteronomia.¹⁰⁰ Ocorre, porém, que o simbólico não se define apenas por meio dessa identificação imediata, mas igualmente pelo grau de contingência envolvida na ideia que ele veicula; a figura do leão, assim como a imagem da criança, refere-se a outras infinitas significações que escapam à concentração do significado completo na imagem em si. Já a fantasia significante, ao contrário da fantasia simbolizante, compreende um nível superior da imaginação produtora. Nesse grau de inteligibilidade, a imaginação não está mais condicionada à função significante da imagem sensível, o que corresponde dizer, ao mesmo tempo, que a função intuitivo-sensível da imagem perde a sua razão de ser e adquire, nessa perda, a função da abstração. A fantasia significante, ao instaurar-se para si um âmbito pleno de conteúdo e significado (o âmbito da representação interior), acaba igualmente modificando a função concreta da imagem exterior, a qual, por sua vez, passa a servir a fantasia. Nesse sentido, a imagem-sígnica é um “ser-posto pela inteligência” (idem, *ibidem*), um produto objetivo, cujo conteúdo substancial, porém, está estruturado de modo concreto e exclusivo no interior da subjetividade. Como diz Hegel, a imagem-sígnica cumpre a função de fornecer às

¹⁰⁰ Vale reforçar, contudo, que a noção hegeliana de símbolo não se confunde com as acepções formais de “metáfora” e de “similitude”, dado que em Hegel “o símbolo” compreende o conjunto das determinações particulares [*besonderen*] e particulares [*einzelnen*] da forma de arte simbólica, sendo a “metáfora” e o “símile” qualidades unilaterais que compõem a determinação do conceito de símbolo enquanto tal. Para Hegel, a qualidade metafórica implicada no símbolo é determinada pela suspensão da cisão entre os lados do significado e da forma, de modo que ambos são destacados ao mesmo tempo e explicitamente no ato expressivo. Mas, para que a metáfora produza o efeito imediato de unidade necessária entre a imagem singular e o significado universal, exige-se uma terceira qualidade capaz de unificar ambos os lados, por meio da remoção de ambiguidades subjacentes à própria unificação por analogia. Essa qualidade é juntamente a “similitude” elevada ao hábito na relação de comparação, ou seja, o símbolo determinado como “imagem convencional”. Hegel também nomeia o símile enquanto tal de a “forma da comparação”, pois, apesar da imagem ser acrescida de significado, ainda assim o significado permanece cindido pela expressão. Hegel cita como exemplo uma das falas da personagem Karl Moor, do drama *os bandoleiros* de Schiller, na cena em que ele discursa sobre o pôr-do-sol: “Assim morre um herói!” (CE II, p. 29). Outro exemplo é a passagem do Antigo Testamento que diz: “Deus, quebre os seus dentes na sua boca; senhor, esmague as presas dos jovens leões!” (CE II, p. 30). Hegel explica que, em ambos os casos, o objeto é tomado como imagem. A boca, os dentes, as presas devem ser entendidos como coisas inautênticas em si mesmas, as quais se referem apenas ao sensível que elas projetam para um dado significado. Ora, o símbolo, a exemplo desse caso, é um símile elevado ao hábito na relação de comparação. Isto é, ao contrário do símile, o símbolo ocorre quando o significado é expresso por si mesmo de modo claro, quando o significado se torna uma convenção que remove da imagem toda a sua ambiguidade. Em outras palavras, o símbolo autêntico ocorre quando a ambiguidade envolvida na relação entre imagem e significado “se torna algo em maior ou menor grau convencional” (CE II, p. 30). Por exemplo, a imagem do triângulo no mundo cristão é produto de uma construção simbólica da trindade, algo que, uma vez representado fora deste contexto, implica a suspensão de toda convenção.

“sensações, intuições, representações uma segunda *existência*, superior à sua *existência* imediata”, isto é, “uma existência que vigora no reino da representação” (ECF III, p. 248), no caso da arte, como imagem sensível do absoluto.

Na compreensão de Hegel, em grande parte dos trabalhos de Rafael, essa diferença entre as funções exercidas pela imagem simbólica (como mero pressentimento do absoluto, ou melhor, como unidade imediata indiferenciável na relação entre significado e expressão) e pela imagem sígnica (como unidade retificada, ou, como conteúdo substancial que estabelece a partir da diferença das determinações imediatas de um significado simbólico) pode ser identificada de modo claro e contagiante. Voltando ao exemplo do menino Jesus da *Madona Sistina de Dresden*, Hegel identifica nessa imagem a “mais bela expressão da infância”, visto que nela encontramos a “vantagem incalculável” de podermos distinguir, “a partir da própria ingenuidade e da inocência da criança, uma grandeza e sublimidade do espírito” (CE III, p. 218), que se revela como a mais plena intimidade. Em outros termos, “no fato de que o Cristo é figurado como criança, reside a impossibilidade fatural de já poder se mostrar tudo que ele é em si” (idem, ibidem). Nesse caso, reconhecendo apenas esse dado imediato-exterior, simbólico e, portanto, contingente, podemos considerar que essa imagem é uma mimetização simples da naturalidade comum, isto é, uma retratação intencional e prosaica da realidade habitual do “ser criança” em geral.

No entanto, é justamente por meio dessa impossibilidade fatural de representação do significado do “Cristo como homem” que Rafael encontra o seu espaço de jogo para implementação de um “significado outro”, de um “conteúdo essencial” concretamente determinado, haja vista que, nessa “criança divina”, é possível identificar a um só tempo “uma elevação acima de toda inocência meramente infantil, a qual igualmente permite ver o divino em seu invólucro jovem” (idem, ibidem). Seja em termos da postura corporal, da expressão facial, ou do olhar da criança que nos olha, seja em relação ao significado que ela possui na religião cristã, aos olhos de Hegel, sobreposto a esse aspecto propriamente humano e incompleto do Cristo-menino, vemos “a profundidade e o esplendor” do Deus, que se revelam em seu amor reconciliado, em sua intimidade rica de alma e espírito, isto é, transfigurada como divina a partir de sua própria condição humanamente frágil e limitada. E é nessa duplicação e absorção da intimidade no particular e no geral, na alma e no espírito, no humano-divino, que reside o caráter ideal, o traço poético fundamental dos meninos de Jesus pintados por Rafael. Em suma, trata-se da expressão sensível de um conteúdo [*Gehalt*] poético que se constitui a partir de conteúdos [*Inhalt*] prosaicos ou, se quisermos, trata-se de uma imagem cujo conteúdo absoluto apresentado se manifesta como conversão e refusão do conteúdo ordinário.

Como contraexemplo dessa “bela expressão da infância de Cristo” fantasiada por Rafael, podemos indicar o caráter pré-artístico, meramente artificial, simbólico e alegórico dos meninos de Jesus pintados por Jan van Eyck (1390-1441), em especial nas telas da *Nossa senhora do Chanceler Rolin* (1435) e da *Virgem de Lucas* (1432-1441), do rei Carlos II de Parma e Lucca. Nós podemos discordar de Hegel, mas, segundo o filósofo especulativo, ao contrário da idealidade expressa nas crianças de Rafael, nas imagens de van Eyck, as crianças se expressam tão somente como recém-nascidas, tendo destaque apenas o lado mais imediato da inocência, ingenuidade, fragilidade, heteronomia e tudo aquilo que intencionalmente já se pode esperar de uma criança. Nas imagens da Madona de van Eyck, reclama Hegel, “as crianças são as que menos tiveram êxito, pois muitas vezes apresentam-se rígidas e na forma deficiente de crianças recém-nascidas” (idem, *ibidem*). Embora Hegel considere que, dentre os pintores holandeses mais antigos, ninguém soube configurar de modo mais belo a figura do “Deus pai” (a imagem do altar de Deus pai em *Gent*) senão o próprio Jan van Eyck, a respeito do episódio da infância de Cristo, contudo, as crianças de Rafael “situam-se muito mais acima como obras de arte” (idem, *ibidem*). Isso porque, nas imagens do holandês, quando muito, vislumbra-se apenas o aspecto meramente imediato do conteúdo significativo, algo da ordem do “intencional”, do “alegórico”, do “fantástico” e, por conseguinte, a mimetização do exteriormente convencional e prosaico.



Figura 2: Jan van Eyck, *A virgem do Chanceler Rolin* ou *Virgem de Autun*, óleo sobre painel de madeira, 66x62cm, cerca de 1435. Museu do Louvre, Paris, França.
Fonte: <https://www.wikiart.org>.

Em se tratando dos episódios negativos da vida de Cristo – para os quais o lado divino (a beatitude, a intimidade verdadeira e o triunfo espiritual) é interdito e humilhado pelas dores monstruosas, pelas angústias e sofrimentos enfrentados pelo Deus encarnado –, podemos identificar, de modo ainda mais completo, o traço poético do amor reconciliado em si como conteúdo central em várias pinturas dos mestres italianos, particularmente nos quadros de Rafael e Guido Reni (1575-1642). Para Hegel, aliás, com base nesses episódios “da Paixão, do escárnio da coroação de espinhos, do *Ecce Homo*, da *via crucis*, da crucificação da deposição da cruz, do sepultamento, etc.” (idem, *ibidem*), não apenas a pintura, mas a arte em geral é capaz de representar o conteúdo substancial do amor sem precisar se reduzir ao simbólico, ao alegórico e ao fantástico, na medida em que o sofrimento humanamente concreto e negativo experienciado no corpo, na alma e no espírito (e não apenas na ingenuidade e inocência da figura infantil) é o que justamente fornece o conteúdo essencial a ser perseguido e configurado como arte. E é isso que podemos identificar, por exemplo, no *Ecce Homo* (1639) de Guido Reni, o que valeria igualmente para a *Deposição* (1507) de Rafael, entre outras.

Com base nos traços da dor corporal, do “sofrimento da alma” e da humilhação espiritual de um homem aparentemente jovem coroadado com espinhos cravados em sua testa, nessa imagem da cabeça de Cristo (exposta na grande galeria *de Schleißheim* e visitada por Hegel em 1822) vemos imediatamente aquilo que Hegel nomeia de “nuvens negras” ou “noite do espírito”. Aqui assistimos à representação do sofrimento de um Deus que, na medida em que é humano, aparece como tal em sua condição de fragilidade e “limitação determinada” diante da dor, da angústia, da tristeza etc. Mas, segundo Hegel, como se trata do sofrimento e humilhação de um Deus encarnado, “a dor não se mostra apenas como dor humana sobre o destino humano, mas é um sofrimento monstruoso, o sentimento da negatividade infinita, porém em forma humana, como sentimento subjetivo” (idem, *ibidem*). Trata-se, pois, de um sofrimento elevado ao nível mais radical da dor. Contudo, não é por meio desses conteúdos [*Inhalt*] prosaicos que a arte deve se medir ou se restringir; esses conteúdos negativos são apenas os materiais concretos que fornecem o conteúdo [*Gehalt*] essencial concreto a ser apresentado pela obra de arte. Como sabemos, para Hegel, a arte está acima dos conteúdos negativos, na medida em que os compreende e os transcende; ela é a expressão da liberdade sensível plena, e esta é a sua tarefa central.

Nessa direção, mediante o “sofrimento monstruoso” do *Ecce homo*, podemos entrever o conteúdo objetivo do “amor no absoluto” eclodindo da própria agonia: “na medida em que é Deus que sofre, surge novamente a amenização, a diminuição da dor, que não pode chegar à erupção do desespero, à deformação e à atrocidade” (idem, *ibidem*). Eis o traço poético

fundamental estabelecido de modo original pelo mestre de Bolonha: a ideia da “vitória espiritual” sobreposta à ideia da “derrota do corporal”, que, a propósito, fora tão enfatizada nos quadros bizantinos (a arte soturna, segundo Hegel), em que se vislumbra, como diz von Rumohr (e Hegel se apropria desse argumento), apenas a retratação “mumificada” da Madona e do Cristo (idem, p. 262)¹⁰¹. No Cristo de Reni, ao contrário, a dor que se manifesta na contração muscular situada abaixo do nariz não ultrapassa a expressão da “seriedade”, assim como o encontro dos olhos com a testa na parte frontal se apresenta como signo da “reflexão [*Sinnen*] interior, a natureza espiritual” (idem, p. 219), que, não corrompida e reconciliada consigo mesma, coloca-se acima do sofrimento tempestivo e transitório de uma alma humilhada pela crueldade humana. Assim também, nas peles e nos músculos da face e do busto, não se ressaltam traços de contorção, de reação ativa dos nervos, permitindo justamente que a seriedade, a reflexão e a intimidade essencial tornem opaco o sofrimento, que “aparece contido e ao mesmo tempo infinitamente concentrado” (idem, *ibidem*). Ademais, o colorido peculiar utilizado por Reni não pertence à cor da pele e da carne humana (alcançada de modo incomparável por Albrecht Dürer) e, por isso mesmo, é inteiramente compatível e favorável à finalidade do jogo imaginativo ideal (a fantasia significativa), que ele estabelece entre as tempestades brumosas da alma humana sofrente e a luminosidade da “natureza divina” do espírito reconciliado consigo, na medida em que é a cor brônzea que se destaca, sobretudo na parte frontal do rosto do *Ecce Homo*, sobre o avermelhado neblinoso da pele e da carne lesionadas, e não o contrário. Como contraexemplo dessa imagem poética (bela, ideal) da “vitória espiritual” fantasiada por Guido Reni, temos, no discurso da *Eneida* de Virgílio e na estátua *Laoconte e seus filhos*, dos escultores Hagesandro, Atenodoro e Polidoro de Rodes, a figuração trágica e negativa do sacerdote troiano vingado pelos deuses. Segundo Hegel, o que presenciamos aqui, como já foi indicado antes, nada mais é senão a manifestação do desespero, do sofrimento agudizado em uma alma desistente e da agonia infinita avizinhada pela morte –

¹⁰¹ Na passagem citada por Hegel, o historiador de arte e gastrólogo alemão estabelece o seguinte contraste entre o caráter deficiente das obras dos artistas gregos modernos em relação à “nobreza” das obras dos italianos: [os gregos], “para os quais era costume a visão de punições corporais atrozes, imaginavam o salvador na cruz com todo o peso do corpo inclinado para baixo, o abdômen inchado e os joelhos adormecidos virados para esquerda, a cabeça abaixada lutando com os tormentos da morte horrível. Seu objeto era, desse modo, o sofrimento corporal em si mesmo [...] os italianos, em contrapartida, [...] tinham o costume de mostrar a forma erguida do salvador na cruz; perseguiram, portanto, ao que parece, a ideia da vitória do espiritual, não como os gregos a ideia da derrota do corporal” (CE III, p. 262). Embora Hegel critique grande parte das teses de Rumohr, nessa passagem, evidencia-se que as ideias de “vitória do espiritual” e “derrota do corporal” – as quais, no âmbito do *círculo religioso* da arte romântica, correspondem às distinções entre “o poético” e “o prosaico”, o “ideal” e o “não ideal”, o aspecto negativo e o aspecto afirmativo das artes – são extraídas da obra historiográfica do próprio von Rumohr. Nesse sentido, podemos afirmar que a originalidade da leitura de Hegel sobre a “arte religiosa” consiste basicamente no fato de que ele atribui um caráter “ontológico especulativo” a estas categorias de base “crítico-abstrata” e “historiográfica”, apresentadas no trabalho de seu contemporâneo.

o que se pode notar sobretudo nos claros traços de contorção de todos os músculos do corpo do sacerdote troiano, que, para Hegel, podem ser interpretados como “um grito”, não apenas dos músculos que se contorcem, mas um grito exasperado que eclode das profundezas de uma alma destronada e que se dá por vencida.

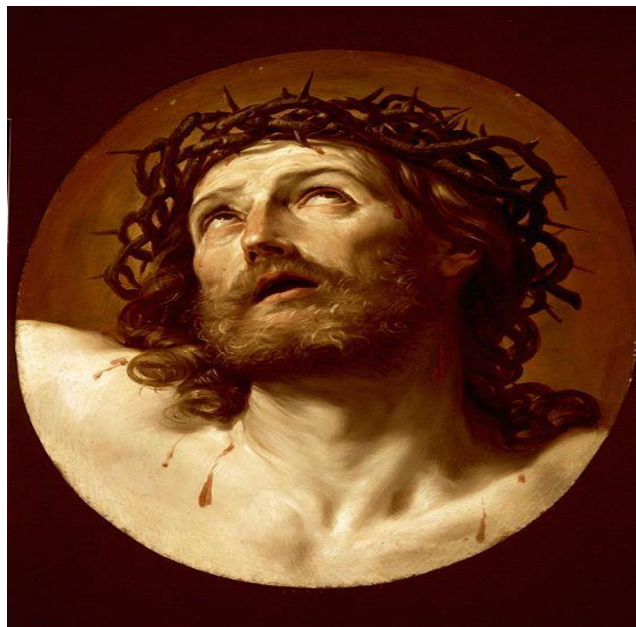


Figura 3: Guido Reni, *Ecce Homo*, óleo sobre tela, 60 x 45 cm, 1639. Museu do Louvre, Paris. Fonte: <https://www.wikiart.org>.



Figura 4: Hagesandro, Atenodoro e Polidoro de Rodes, *Laoconte e seus filhos*, mármore, altura 242 cm, 175-50 a.C. Museu Pio Clementino, Vaticano. Fonte: <https://m.museivaticani.va/> (Catálogo virtual).

O próximo objeto essencial de expressão da arte romântica-religiosa é “o amor em si mesmo satisfeito” de Maria pelo seu filho Jesus, em todos os momentos de sua trajetória terrena. Esse amor da “mãe única” figura, segundo Hegel, o modelo supremo ou a mais elevada forma humana do amor até então alcançada pela expressão da arte em geral e, de modo especial, pela pintura do círculo religioso cristão, visto que o amor beato e satisfeito da Madona pelo filho “é de espécie puramente espiritual” (idem, p. 220), isto é, que se manifesta em seus mais diversos episódios (desde a anunciação, o nascimento de Cristo, a fuga para o Egito, passando pelo sofrimento, a morte e o sepultamento do próprio filho, até a sua própria morte) como a intimidade plena de um “amor no absoluto”. No episódio, por exemplo, da *Anunciação* (1472-75) retratada por Leonardo Da Vinci¹⁰², temos uma primeira indicação de que o amor de Maria é diferente de outra espécie de amor, o que Hegel nomeia de “amor materno normal”.



Figura 5: Leonardo da Vinci, *Anunciação*, óleo sobre tela, 98,4 x 217 cm, 1472-75. Galeria degli Uffizi, Florença.
Fonte: <https://www.uffizi.it/gli-uffizi> (Catálogo virtual).

¹⁰² Hegel não menciona exemplos sobre este episódio da “anunciação” em sua estética. Assim também, não há sequer relatos de que Hegel tenha conhecido as obras de Da Vinci, muito menos a *Anunciação*, dado que esse trabalho permaneceu oculto até 1867, ano em que foi transferido de um convento da região de Florença para a *Galeria degli Uffizi*, onde permanece até hoje. Além disso, sabemos que Hegel nunca foi a Florença e que seus relatos sobre Leonardo são embasados na obra *Investigações italianas*, de von Rumohr. Contudo, há dois motivos que nos permitem fazer uso deste exemplo de obra. Por um lado, é o próprio Hegel quem afirma que, “dentre os mestres mais eminentes” da pintura renascentista italiana, particularmente Leonardo da Vinci soube, “mais do que qualquer outro antes dele”, uniformizar a beleza interior da alma espiritualmente vivificada com a sua expressão adequada no exterior: “foi ele, a saber, que não apenas penetrou com solidez [...] nas formas [*Form*] do corpo humano e da alma de sua expressão, mas também, na fundamentação igualmente profunda da técnica pictórica, conquistou uma grande segurança na aplicação dos meios [...] Nisso ele soube, ao mesmo tempo, conservar uma seriedade respeitosa para a concepção de seus temas religiosos” (CE III, p. 270). Por outro lado, observa-se que o relato do próprio Hegel sobre o tema da anunciação enquadra-se inteiramente às características estético-filosóficas apresentadas no quadro de Leonardo Da Vinci.

Aqui assistimos à celebração de Maria, descrita no evangelho de Lucas (1: 26-38), no momento em que ela recebe o anúncio do “Deus pai”, pelo arcanjo Gabriel, de que ela havia sido “a escolhida” para ser a mãe do Deus encarnado, Jesus. Na cena de Da Vinci, Maria está sentada, coberta por ornamentos finos e luminosos, com uma coroa de ouro, que contrasta com as cores grisalhas e ofuscantes de seus cabelos. Com o olhar firme e suavemente concentrado no olhar do anjo, a sua mão direita está pousada no “livro sagrado”, enquanto a mão esquerda está aberta, erguida e levemente inclinada para traz, na posição de acolhida e concordância com a mensagem anunciada por Gabriel: “Ave, cheia de graça, o Senhor é contigo” [...] “Eis aqui a serva do Senhor. Faça-se em mim segundo a tua palavra”. Sob os pés do anjo e do pedestal que sustenta o livro sagrado, estão as flores da primavera, representando a alegria e a festividade do “domingo da vida”, que, por outro lado, contrasta com o horizonte brumoso e neblinoso, a “sexta-feira da vida cristã”, que ocupa a parte superior e o lado extremo da profundidade da tela.

Nessa celebração de anunciação do “Verbo divino” (do Deus que se sujeitará ao espaço e ao tempo e admitirá para si a natureza finita do humano), pintada por Da Vinci e por tantos outros mestres renascentistas italianos, é interessante observar que a esposa de José aparece sozinha no momento festivo e mais decisivo de sua vida, que aqui prenuncia as fases ulteriores de suas incontáveis angústias e sofrimentos, enquanto mãe do Cristo condenado e crucificado. Na visão de Hegel, embora o amor materno em geral se determine como “entrega ao outro” a partir da atenção, do cuidado e da dedicação da mãe à sua prole, nesse amor, porém, a figura materna “ao mesmo tempo intui e sente no filho o marido e a mais interior unidade com ele” (idem, *ibidem*). Já, em se tratando do amor da Madona, ao contrário, essa unidade é totalmente excluída. Pois, assim como na relação exclusivamente fraternal entre Maria e José não se vislumbra nenhum “elo natural que prende os amantes e os acorrenta uns aos outros desde sempre”, assim também o sentimento de Maria “não tem nada em comum com o amor conjugal a um homem” (idem, *ibidem*). Muito pelo contrário, no caso único da Virgem, toda a sua intimidade elevada acima de suas peculiaridades particulares e espiritualmente reconciliada consigo mesma se volta exclusivamente para o menino Jesus, o seu filho, sendo esse amor supremo a manifestação autêntica de sua unidade exclusiva com Deus. Assim compreende Hegel:

ela é humilde diante de Deus e, todavia, no sentimento infinito de ser a única que é bendita diante de todas as outras virgens; ela não é autônoma em si para si, mas é apenas completada em sua criança, em Deus, porém nele, seja na manjedoura seja como rainha do céu, satisfeita e beata, sem paixão e nostalgia,

sem necessidade ulterior, sem outra finalidade senão a de ter e guardar o que ela tem (CE III, p. 220).

No entanto, esse prelúdio de celebração do “domingo da vida” já é igualmente um prenúncio da “sexta-feira santa especulativa” (a negatividade absoluta)¹⁰³, que marca os episódios da mais profunda dor de uma mãe que acompanha o filho carregando uma cruz, momentos antes de sua crucificação, morte, deposição e sepultamento. “Nenhuma dor é mais profunda que a de Madona” (idem, p. 221), assevera Hegel. Mas, mesmo frente à tamanha humilhação, à negatividade e à perda do filho assassinado, ela não se desespera ou se deixa levar pela tempestade nostálgica da dor. No episódio da *Deposição* (1507), retratado por Rafael, por exemplo, embora assistamos à cena perturbada mediante ao desmaio de Nossa Senhora (no momento em que ela aparece repousando nos braços de suas parentes mais próximas, enquanto estas se mostram inconformadas e perturbadas com o destino trágico do morto conduzido ao sepulcro), na compreensão de Hegel, em tal sofrimento “não é nem a rigidez da dor ou apenas a perda nem o suportar da necessidade ou a acusação da injustiça do destino aquilo que constitui o autêntico conteúdo” (idem, *ibidem*) apresentado.

¹⁰³ Desde a época em que Hegel trabalhou em Jena, esta expressão “sexta-feira santa especulativa” é utilizada por ele como metáfora para caracterizar o “trabalho do negativo” próprio do conceito [*Begriff*], o qual, por exemplo, na *Ciência da lógica*, tem a sua determinação primeira como “conceito puro” ou, para usar a linguagem de *Fé e saber*, como “a infinitude como abismo do nada, em que emerge todo o ser”. No caso do início da *Ciência da lógica*, esta “infinitude” é o “saber absoluto” alcançado pela *Fenomenologia do espírito* que, enquanto tal, figura como pressuposto “mediato-mediado” da determinação primeira da *Lógica* (o “ser puro” como “saber puro”), isto é, como “conceito puramente determinado” para a “ideia suprema” (do começo como princípio absoluto da *ciência pura*) ainda imediata e mediatamente indeterminada. Esse é, grosso modo, o fundamento filosófico especulativo do início da “*ciência pura*”, e a “sexta-feira santa especulativa” (seja neste caso, seja, sob outras perspectivas, nas demais figuras que compõem o arcabouço desenvolvimental do sistema hegeliano) é a metáfora utilizada por Hegel para indicar os momentos negativos e, conseqüentemente, suprassumidos nas passagens de uma determinação a outra, até o alcance final da determinação, diríamos, “do domingo de páscoa especulativo”, isto é, da “ideia lógica inteiramente determinada” como “ideia absoluta”. Embora *Fé e saber* ainda figure como uma espécie de “discurso propedêutico” do sistema enciclopédico hegeliano, em seu último parágrafo, Hegel já faz apontamentos desse movimento (de negação e superação da negação), a partir da crítica que acabou de fazer dos sistemas filosóficos sobretudo de Jacobi, Kant, Fichte. Nesse sentido, ele afirma: “O conceito puro ou a infinitude como abismo do nada, em que emerge todo o ser, deve descrever em sua pureza, como momento da ideia suprema, e apenas como momento, a dor suprema que esteve antes historicamente apenas na cultura e como sensação em que se funda a religião da época moderna [...] e fornecer assim uma existência histórica àquilo que era de algum modo ou preceito moral de um sacrifício do ser empírico ou o conceito de abstração formal e, portanto, restabelecer para a filosofia a ideia da absoluta liberdade e, desse modo, o sofrimento absoluto ou a sexta-feira santa especulativa, que foi além disso histórica e a partir de cuja rigidez apenas pode e deve ressuscitar a suprema totalidade em toda a sua seriedade e desde a sua base mais profunda, ao mesmo tempo abarcando tudo e na sua forma da liberdade mais serena”. Conferir: HEGEL, Georg W. F. *Fé e saber*. Trad. Oliver Tolle. São Paulo: Editora Hedra, 2007, pp 173-174 (a partir deste ponto, usaremos a abreviatura “FS”, seguida da página de referência da obra).



Figura 6: Rafael Sanzio, *Deposição*, óleo sobre tela, 184 x 176 cm, 1507. Galleria Borghese, Roma. Fonte: <https://galleriaborghese.beniculturali.it/> (Catálogo virtual).

Esse conteúdo simbólico do destino trágico constitui apenas o lado mais imediato da representação de Rafael e, tendo em vista apenas esse aspecto unilateral, podemos associá-lo à situação da Níobe, que, assim como a Madona, também expressa a sua “grandeza magnânima” e “beleza imperturbada” diante do assassinato em massa de seus filhos. Todavia, diferente da Madona, a beleza da Níobe é a de um “coração petrificado”, de uma interioridade que “perdeu todo conteúdo [*Gehalt*] de seu amor, de sua alma”, frente à qual a exterioridade da “existência ideal corporal” se preserva não corrompida, mas petrificada (*idem, ibidem*). O amor que se expressa por meio do sofrimento de Maria é inteiramente distinto dessa grandeza puramente abstrata e vazia de alma da “arrogante Níobe” – para utilizar os termos do pintor francês Pierre-Charles Jombert (1748-1825), que intitulou o seu quadro de maior prestígio de *A punição da arrogante Níobe por Diana e Apolo* (1772). Maria não se petrifica, pois ela não apenas ama o seu filho, mas possui uma intimidade inteiramente preenchida pelo amor reconciliado consigo mesma, “uma intimidade concreta livre que conserva o conteúdo absoluto daquilo que ela perde, e na perda mesmo do amado permanece na paz do amor” (*idem, ibidem*). Se ela sente no próprio peito a dor profunda de uma alma humana cindida, o sofrimento agonístico de um coração partido, essa dimensão simbólica só pode ser apreendida pelos “olhos da alma” em sua particularidade contingente, pois o que se destaca nesse aspecto predominantemente sígnico da imagem é o traço poético fundamental, o conteúdo substancial de um “ânimo que aparece em vivacidade imperdível por meio de seu sofrimento da alma” (*idem, ibidem*). Ou seja, mediante a perda do filho, o sofrimento agonístico de um ânimo cindido é transfigurado em imagem de

repouso, paz e serenidade por parte de uma intimidade reconciliada consigo mesma, capaz de conservar o conteúdo essencial, o amor absoluto, mesmo frente à própria desgraça da perda. Em suma, trata-se de “algo infinitamente mais elevado: a beleza viva da *alma* contra a substância abstrata” (idem, *ibidem*) da existência espaço-temporal exterior do corpo em si.



Figura 7: *O grupo dos nióbidas*, mármore. Galeria dos ofícios, Florença.
Fonte: [https://www.greciantiga.org/Portal Graecia Antiqua](https://www.greciantiga.org/Portal_Graecia_Antiqua).

Não há nenhuma evidência de que Hegel tenha conhecido essa obra, mas, sete décadas antes de Rafael, ao norte dos Alpes, o pintor nórdico que peregrinou por Roma em meados do século XV, Rogier van der Weyden (1400-1464), já havia retratado o mesmo episódio em *A descida da cruz* (1435), e de um modo tão impressionante e inovador que, dificilmente, Hegel teria perdido a oportunidade de compará-lo à originalidade de Rafael. Embora a obra deixe a desejar em termos da “contextualização” e da “situação” do episódio encenado, dado que Weyden posiciona as suas personagens contra um fundo reto e artificial, uma espécie de “palco para ensaios teatrais” sem adornos e detalhes, abrindo mão, desse modo, da profundidade do horizonte campestre apresentado no quadro de Rafael; ainda assim, é inegável a maestria com que o artista – que, aliás, segundo Gombrich (2012, p. 276), seguiu os passos de van Eyck e revolucionou o gótico setentrional – conseguiu reconciliar as técnicas da “nova arte” perseguida pelos italianos (o desenho lúdico, a aplicação da perspectiva, do colorido, do contraste sutil entre o claro e o escuro, a harmonia dos traços anatômicos e a retratação perfeita do corpo humano) com a harmonia e a seriedade exigidas, segundo Hegel, pela finalidade religiosa antiga. Imediatamente, impressiona-nos ver o corpo de Cristo estendido e ocupando o centro da encenação, ao lado da Virgem, que aparece desfalecida e em posição idêntica à do filho

desposto da cruz. Como ressalta Gombrich, “as carpideiras emolduram-no de ambos os lados. São João, inclinado para frente, como Santa Maria Madalena do outro lado, tentam em vão amparar a virgem desfalecida” (idem, *ibidem*). Enquanto carregam o Cristo, “a serena compostura dos anciãos forma um contraste eficaz com os gestos expressos pelos protagonistas” (idem, *ibidem*). Contudo, há algo ainda mais marcante nessa imagem: o “conteúdo substancial”, o “significado outro” que se dá a ver a partir do próprio drama estampado nos gestos agonísticos e nos olhares de perda e inconformismo de São João, de Santa Madalena e das carpideiras. Assim como ocorre na imagem de Rafael, aqui igualmente assistimos à “beleza viva da *alma*” da imaculada, de seu ânimo que se manifesta em “vivacidade imperdível” contra a “substância abstrata” do corpo ideal em si mesmo, o que pode ser apreendido tanto nos traços de serenidade e harmonia no rosto e na postura sonâmbula da Virgem – contra a qual o “suportar da necessidade”, a “perda do amado”, a “rigidez da dor”, ou mesmo a “acusação da injustiça do destino”, não encontra espaço de expressão –, quanto no jogo da identidade gestual configurado por Weyden entre o Cristo e a Madona, que, aos olhos de Hegel, corresponderia à “autonomia em si para si” da Madona em sua completude “em Deus” (CE III, p. 220), isto é, em sua unidade puramente espiritual “com Cristo e em Cristo”, quer por meio de suas experiências tempestivas e negativas, quer em seu “amor-próprio” manifesto como “vitória do espiritual”.



Figura 8: Rogier van der Weyden, *A descida da cruz*, óleo sobre tábua, 220 x 262 cm, 1435. Museu do Prado, Madrid. Fonte: <https://www.museodelprado.es/> (Catálogo virtual).

A mesma intimidade verdadeira da alma reconciliada no amor absoluto também se faz presente no último episódio da vida terrena da imaculada mãe de Deus, na situação de sua morte e assunção à “gloria celestial”. O exemplo equivocadamente indicado por Hegel é o quadro *A morte da virgem* (1520), que, na verdade, pertence a Joos van Cleve (1485-1541), um pintor belga contemporâneo de Jan van Scorel (1495-1562), a quem Hegel faz referência em sua estética¹⁰⁴. Segundo o filósofo especulativo, nesse belo trabalho, o pintor renascentista nórdico contrasta os aspectos negativos que marcam a expressão da morte corporal (“o sonambulismo”, “a rigidez” e “a cegueira” em relação à exterioridade) com o aspecto mais elevado do espírito satisfeito e transfigurado acima de suas peculiaridades particulares de sentimento, o que se pode notar a partir dos traços de serenidade, repouso e beatitude no rosto rejuvenescido e encantador da “virgem Maria”.

Se tivesse conhecido, porém, *A morte da virgem* (1480), pintada por Hugo van der Goes, (1440-1482) quatro décadas antes de van Cleve, Hegel talvez não encontrasse motivos para o mesmo elogio. De imediato, podemos considerar meritório o modo realista com que van der Goes consegue unir, em uma cena só, os mais diversos traços que marcam as composturas e olhares dos apóstolos que testemunham a morte da Virgem. Tristeza, lamentação, compaixão, reflexão, meditação, todas essas expressões são colocadas diante dos nossos olhos de modo tão persuasivo, que parece impossível nos concentrarmos na figura agonística da imaculada mãe de Deus. Nesse sentido, Gombrich (2012, p. 279) tem razão, ao considerar que, nesse trabalho, Hugo se esforçou “para construir e colocar diante dos nossos olhos uma cena real”, ao mesmo tempo em que se preocupou para “não deixar vazia e sem significado nenhuma parte da distribuição do painel”. No entanto, o caráter “tenso”, “austero” e rígido com que o artista distribui as suas figuras faz com que o movimento encenado “apareça distorcido”, o que “reforça a impressão de tensa excitação que rodeia a figura serena da virgem agonizante” (idem, ibidem). Além disso, observa Gombrich, a imaculada é a única figura a quem, no quadro cheio de gente, é concebida a visão de seu filho, que abre os braços para recebê-la” (idem, ibidem).

¹⁰⁴ De acordo com o relato de Otto Pöggeler (1987, p. 38), em sua visita à Colônia, Hegel provavelmente teve acesso às obras de Joos van Cleve, já que ele visitou a “coleção de Wallraf”, que incluíam algumas obras de Jan van Scorel, como a *Maria Madalena* (1530). A propósito, a lista completa das obras que pertenciam à “coleção de Wallraf” pode ser facilmente encontrada atualmente no catálogo do *Wallraf-Richartz-Museum*, como aponta Pöggeler. No entanto, em função da proximidade estilística entre os dois artistas, Hegel acabou “equiparando” equivocadamente as obras de Cleve com as pinturas de Scorel. Nesse sentido, ele faz menção a Joos van Cleve como sendo um pintor alemão antigo, cujas influências estariam relacionadas sobretudo às obras de Leonardo Da Vinci (idem, ibidem).

Mas, o que talvez fosse decisivo para a crítica de Hegel a essa obra é a ausência completa da “fantasia espiritual” do artista, no que toca a capacidade de estabelecer um jogo realístico claro entre o aspecto propriamente negativo dos sentimentos apresentados pelas figuras apostólicas e a expressão propriamente afirmativa, ideal, dos traços de serenidade, repouso e beatitude em um rosto rejuvenescido (como signo rememorativo do percurso de vida inteiro da Madona, desde a anunciação até à morte, testemunhadas pela presença dos apóstolos encenados). Esse recurso que pode ser identificado no quadro de van Cleve, no caso de Hugo, porém, é suplantado e desviado para a imagem insípida e distorcida do Cristo, que aparece com os seus braços erguidos, aguardando a assunção da imaculada.



Figura 9: Joos van Cleve, *A morte da virgem*, óleo sobre tela, 132 x 154 cm, 1520. Alte Pinakothek, Munique. Fonte: <https://www.pinakothek.de/besuch/alte-pinakothek> (Catálogo virtual).



Figura 10: Hugo van der Goes, *A morte da virgem*, óleo sobre madeira, 146,7 x 121,1 cm, 1480. Groeningemuseum, Bruges. Fonte: <https://www.museabrugge.be/> (Catálogo virtual).

Os últimos objetos que ainda constituem a forma suprema do amor religioso são “a devoção, a penitência e a conversão calmas” dos santos, devotos, mártires, papas e dos membros da congregação cristã dedicados interna e externamente (corpo, alma e espírito) ao amor legado pelo Deus consubstanciado [*homoousios*] e encarnado sob a forma da finitude humana. Na medida em que cada membro da comunidade cristã se entrega inteiramente, em sua “consciência subjetiva”, ao “amor no absoluto” com base nos atos que marcaram a história terrena do Deus-homem (seus ensinamentos, sofrimentos e humilhação, mas igualmente a sua *transfiguração* interior e beatitude), tais conteúdos são igualmente retomados e reincorporados sobre a forma da intimidade (no particular e no geral, na alma e no espírito) propriamente humana, primeiramente, por meio da experiência de devoção e de adoração a Cristo no domínio de sua comunidade e, ulteriormente, por meio dos atos emancipatórios subjetivos e objetivos dos “novos santos”: a humanidade deificada moderna.

O ato devocional como exercício de busca pela reconciliação e pelo “amor-próprio” por parte de uma alma que quer a si mesma implica, por um lado, a “entrega de si” e a “procura de paz em um outro” diferente de sua particularidade e, por outro lado, envolve o “pedir” [*bitten*] e o “orar” [*beten*] (idem, p. 222) espirituais. O pedido e a oração autenticamente devocionais não se confundem, porém, com as demandas particulares ligadas à vida das necessidades

sensíveis e materiais, subjetivas e objetivas, posto que no domínio religioso a devoção enquanto tal é uma atitude concreta da intimidade experiencial, a qual se oferece como conteúdo para a “adoração” que, por sua vez, define-se como “a elevação do coração ao absoluto que é em si e para si amor e não tem nada para si” (idem, ibidem). À vista disso, o pedir e o orar devocionais não se referem a sentimentos simbólicos e psicologicamente ativos, no sentido de desejar algo de outro indivíduo que julgo essencial para mim, de colonizar os seus sentimentos e manipulá-los segundo os meus próprios anseios mais imediatos ou, como diz Hegel, de fazer o coração do outro “amolecer” e se voltar inteiramente para mim, de modo a criar nele uma identidade comigo e, assim, fazê-lo penetrar nos meus interesses unilaterais e circunstanciais. Do mesmo modo, o pedir e o orar devocionais não envolvem sentimentos psicologicamente passivos, no sentido de esperar do outro um amor que não sou capaz de sentir por mim mesmo, de implorar que “o outro deve me amar para que o meu amor-próprio seja satisfeito, minha utilidade, meu bem-estar” (idem, ibidem).

Muito pelo contrário, o pedir e o orar devocionais se definem como exercício concretamente pleno da liberdade do sujeito consigo mesmo que, em sua existência efetiva, abdica-se de suas próprias paixões e inclinações particulares, que se lança à “penitência” dos tormentos, sofrimentos, humilhações e desafios encontrados em seu caminho, mas que os elabora em sua intimidade verdadeira, conquistando, a partir de sua própria experiência existencial de oração e adoração, “a satisfação, o gozo, o sentimento e a consciência explícitos do amor eterno, que não apenas transparece como raio da transfiguração pela forma e pela situação, mas constitui para si a satisfação e o que deve ser exposto, o que existe” (idem, ibidem). De acordo com Hegel, esse “amor-adorador”, plenamente reconciliado consigo mesmo, e por intermédio de sua intimidade devota, penitente e beata, pode ser identificado em inúmeras histórias e imagens dos membros seguidores de Cristo, sua mãe Maria, os apóstolos, santos, mártires, papas, em suma, em todos aqueles que passaram pelos mesmos caminhos tortuosos e estreitos enfrentados pelo seu mestre Jesus, mas que, porém, mantiveram-se firmes, não corrompidos e certos de seu “amor-próprio”, espiritualmente elaborado e conscientemente autodeterminado (em-si-para-si e a partir de si mesmo). Esse é o caso, por exemplo, das imagens da *Adoração do Papa VI*, da *Madona Sistina* e do *São Francisco de Assis* pintados por Rafael, nos quais se destacam, ao invés do aspecto negativo “da dor de Cristo ou do medo, da dúvida ou do desespero” frente às humilhações e atrocidades experienciadas, o aspecto afirmativo do conteúdo “do amor, da veneração de Deus”, da “oração que nele se precipita” e, sobremaneira, da “confiança e paz do amor” (idem, p. 222-223).



Figura 11: Rafael Sanzio, *São Francisco de Assis*, óleo sobre tela, 25,8 x 16,8 cm, 1504. Dulwich Picture Gallery Londres. Fonte: <https://www.dulwichpicturegallery.org.uk> (Catálogo virtual).

Além desses exemplos bem-sucedidos da pintura italiana, podemos incluir ainda outros exemplos de obras consistentes na arte da poesia, que correspondem aos mesmos significados do círculo religioso da arte romântica. Esse é o caso dos sonetos, das sextinas e das canções de Francisco Petrarca (1304-1374) – em que se assiste à bela expressão “do prazer próprio do amor que procura sua felicidade em sua tristeza, em seu lamento, em descrições, em recordações subjetivas, contudo, “em plena posse da alma com a qual anseia se unir” (idem, p. 264) –, assim como d’*A divina comédia* de Dante Alighieri (1265-1321). Este último, atravessando os nove círculos de tormentos do inferno na terra (que, aliás, ganharam expressão nas telas de Gustave Doré e Sandro Botticelli, entre outros) e do purgatório, ao lado do seu mestre Virgílio, assiste às mais horríveis cenas de sofrimentos, mediante às quais, diz Hegel, “ele teme, se derrama em lágrimas, mas continua seu percurso consolado e calmo, sem temor e angústia, sem desgosto e amargura: não deveria ser assim!” (idem, *ibidem*). De outra parte, também “os danados de Dante”, mesmo diante do destino infernal, impossibilitados de ascenderem ao domínio do paraíso, ainda assim encontram a “beatitude da eternidade”. Assim está escrito na porta do inferno, lembra Hegel: “Io eterno duro”. Assim como eles não estão com suas almas investidas em fastios e contrições – uma vez que “eles apenas têm presente seus pensamentos e atos, são

firmes idênticos a si mesmos nos mesmos interesses, sem lamento e nostalgia” –, assim também nós não estamos interessados por tais “ânsias e arrependimentos”, mas antes pela “beatitude da eternidade” (idem, *ibidem*).

Como contraexemplo desse amor reconciliado em si por intermédio da experiência da devoção e da adoração, Hegel aponta criticamente o quadro da *Assunção de Maria* de Guido Reni, em que as expressões de devoção e adoração sugerem muito mais a dependência e a humilhação de uma alma que permanece na luta e na cisão consigo mesma perante a um outro, do que a firmeza de caráter do amor como “intimidade *substancial* da alma”, haja vista o próprio olhar da Virgem voltado para o céu que, ao contrário dos exemplos do *Ecce Homo* e da *Madona* com o seu olhar voltado para a criança, desvia-se do objeto da adoração presente e, por conseguinte, aproxima-se tanto mais do caráter nostálgico e aspiratório (abstratamente aquém e além do presente efetivo) próprio do “sentimentalismo moderno” (idem, p. 224), quanto menos do amor satisfeito a partir de sua própria efetividade espiritual.



Figura 12: Guido Reni, *A assunção de Maria*, óleo sobre tela, 208 x 295 cm, 1638-9. Alte Pinakothek, Munique. Fonte: <https://www.pinakothek.de> (catálogo virtual).

Nessa mesma direção, Hegel também aponta o caráter “pré-artístico” e meramente simbólico presente no quadro *Adoração dos magos* (1430-1440) – uma obra atribuída a van Eyck, parte da coleção dos historiadores de arte alemães, os irmãos Sulpiz (1783- 1854) e Melchior Boisserée (1786-1851) – no qual, segundo Hegel, aprendeu-se identificar a “célebre Adoração” dos Reis Felipe de Borgonha e Carlos, o temerário (idem, p. 223). Ao contrário do que assistimos nos episódios e nas imagens dos apóstolos, santos, mártires etc. da comunidade cristã – em que a devoção e a adoração se manifestam como ato de “entrega completa” da alma ao seu próprio objeto presente, sem permanecer cindida, diríamos, entre o sagrado e o profano, o nostálgico e o aspiratório, mas concretamente reconciliada com os dois lados através da autoprodução da “harmonia do exterior e do interior”, isto é, através do “amor-próprio” –, nessas figurações de van Eyck, o que vemos, segundo Hegel, são personagens com suas vidas cindidas entre o “tempo sagrado” e o “tempo profano”, isto é, “que vão a missa aos domingos ou de manhã cedo, mas no resto da semana ou no resto do dia possuem outras ocupações” (idem, ibidem). Trata-se de situações em que a “oração” não constitui a natureza inteira de uma “bem-aventurança” (de um ânimo pleno de alma e satisfeito consigo), no sentido da formação [*Bildung*] de uma intimidade verdadeira a partir da devoção, da penitência e da adoração concretas, mas tão somente da “oração” como símbolo de “agradecimento por uma graça recebida” (idem, ibidem).

Com base nesses exemplos, podemos concluir, portanto, que o caráter autêntico ou inautêntico, ideal ou não-ideal das obras que pertencem ao primeiro círculo da arte romântica-moderna, não se restringe ao aspecto exterior da figuração e da forma da sensibilidade subjetiva em relação às peculiaridades particulares da alma com o corpo isoladamente determinados, mas antes se determina pelo traço poético fundamental que, nesse domínio, corresponde ao “traço do amor” como conteúdo [*Gehalt*] objetivo (significado outro), do amor como autonomia e liberdade sensível plena, que se manifesta em cada figura, sujeito ou caráter individualmente apresentado como celebração do lado afirmativo da vida, a partir da transfiguração da dor, como conquista da beatitude através da verdadeira “penitência” dos desafios experienciais. Ou, nas palavras do próprio Hegel:

quando apreendemos este traço de independência e liberdade felizes da alma no amor, compreendemos o caráter dos maiores pintores italianos [...] são configurações de um outro sol, de uma outra primavera que eles criam; são rosas que ao mesmo tempo floresceram no céu. Assim não se trata para eles, na beleza mesma, apenas da beleza da forma [*Gestalt*], não se trata da unidade sensível, vertida nas formas [*Formen*] sensíveis, da alma com o seu corpo, mas deste traço do amor e da reconciliação, em cada forma [*Gestalt*], forma [*Form*] e individualidade do caráter (CE III, p. 264-65).

Como efeito dessa compreensão, podemos concluir ainda que esse amor absoluto (que se manifesta primeiramente no caráter do Deus encarnado) se mostra, por assim dizer, como uma “primeira fórmula” espiritual para a formação de um “sentido de totalidade *possível*” (e não obstante ao caráter negativamente cindido entre a necessidade subjetiva e a liberdade objetiva do espírito) em relação ao “estado de mundo” fundado após o período helenista grego-antigo. Pois se, em geral, para a religião cristã, “o encarnado” se apresenta como “o Messias” enviado por Deus, cujo objetivo é salvar a humanidade de sua infinita negatividade, para Hegel, na verdade, Cristo é o “sujeito absoluto”, que não se abandona aos próprios sofrimentos, angústias e dores, que não desiste de si mesmo frente a sua própria condição finita de humano, mas que se encontra no amor reconciliado consigo, em si e a partir de si mesmo. Desse modo, ensina à humanidade espiritualmente cindida e colidida com a totalidade a fórmula espiritual possível (o conteúdo objetivo como gramática do sentido de totalidade) do “amai ao próximo como a ti mesmo”, vale dizer, “como a ti mesmo”, em primeiro lugar. Ou seja, se esse amor autodeterminante for concretamente afirmativo para o sujeito, ao invés de meramente nostálgico, soturno e infinitamente negativo, isso será suficiente (porque será espiritualmente contagiante) e estará em acordo com a natureza mais elevada do espírito humano.

Esse é o significado da intimidade espiritualmente plena de uma alma que quer identificar-se consigo própria a partir de si, mas conquista esse reconhecimento por meio de um outro diferente do que ela é em suas peculiaridades. É por esse motivo, e por nenhum outro, que Hegel parece estar convencido de que “o autenticamente poético” na arte romântica-moderna só pode consistir no trabalho de elevação do característico e do individual da realidade imediata “ao elemento purificador da universalidade”, de modo a permitir que ambos os lados (o real e o ideal) sejam ressaltados reciprocamente (CE IV, p. 213). E é justamente isso que se pode vislumbrar nos desdobramentos ulteriores da “reconstrução racional” que Hegel faz da arte romântica-moderna, a saber, nos *círculos da mundanidade* e da *autonomia formal do caráter*.

3.2 A ressonância simpática como traço poético fundamental das pinturas de paisagem e natureza-morta

A pintura não tem de se ocupar apenas com a subjetividade interior, mas ao mesmo tempo com o interior em si mesmo *particularizado*. Este interior, justamente porque tem como princípio a particularidade, não permanece preso ao objeto absoluto da religião [...], mas deve prosseguir a toda e qualquer coisa onde o homem, como sujeito singular, pode depositar seu interesse e encontrar a satisfação. Já em exposições do círculo religioso, a arte, quanto mais evolui,

tanto mais também eleva seu conteúdo [*Gehalt*] no interior do terreno atual e dá ao mesmo a completude da existência [*Dasein*] mundana, de modo que o lado da existência [*Existenz*] sensível se torna, por meio da arte, a questão principal e o interesse da devoção se torna o que é menor. Pois também aqui a arte tem a tarefa de elaborar o que é ideal inteiramente para a efetividade, de tornar sensivelmente passível de exposição o que está deslocado dos sentidos e de trazer os objetos de cenas distantes do passado para a atualidade e os humanizar (CE III, p. 227).

A subjetividade livre vai além da condição de formação religiosa, na medida em que avança em direção à superação [*Aufhebung*] do próprio Cristo. Uma vez que a figura do Deus-homem se estabeleceu como conteúdo absoluto para a subjetividade, de modo que a negatividade absoluta se configurou como propriedade estruturante da relação entre interioridade e exterioridade, é a partir desse exemplo igualmente que o sujeito passa a negar a própria “divindade do espírito”. Assim, “a honra, o amor, a fidelidade e a coragem” (CE II, p. 263), enquanto dimensões finitas do humano, tornam-se os conteúdos afirmativos do espírito. É interessante notar, nesse *círculo mundano* da arte romântica, que a subjetividade espiritual passa a ser determinada não apenas pelo processo da “desdivinização da natureza”, mas igualmente pela “desdivinização de Deus”. Ou seja, assim como a natureza e a exterioridade que dela resulta passaram a ser negadas pelo sujeito, assim também Deus passa a ser refutado como conteúdo absoluto. Isso porque, na medida em que o Deus se fez homem e, por outro lado, posicionou-se como superior ao caráter finito da condição humana, ao mesmo tempo, ele indicou o caminho da “divinização do humano”. Nessa direção, “as virtudes mundanas” (a honra, o amor, a fidelidade, a coragem, alegria etc.) passaram a ser determinadas como conteúdos particulares, cujo fundamento concreto se encontra, a partir disso, instituído no próprio caráter subjetivamente deificado da humanidade emancipada.

Assim, de acordo com Hegel, para a expressão de uma profundidade de sentimento mais ampla em seus interesses particulares e conteúdos mundanos – a qual, no âmbito estritamente religioso, encontrou a resolução subjetiva do ânimo tão somente por meio do “amor-próprio”, isto é, do amor espiritual como conteúdo de reconciliação da intimidade no particular e no universal –, uma nova gama de temas e objetos surgiram no mundo artístico, por intermédio do qual a particularidade mais difundida dos caracteres individuais passou a ser progressivamente incorporada à intimidade religiosa do amor-próprio pautado na fé, na devoção e na penitência espirituais. Como explica Hegel, esses caracteres individuais dos “novos santos” modernos não se dão a conhecer apenas no que se refere à “ocupação interior sozinha com o interesse da fé e da salvação da alma”, mas principalmente no que concerne ao ‘trabalho difícil’ e ao esforço da humanidade em suas “preocupações com a vida prosaica”, a partir das quais foram conquistadas

“as virtudes mundanas, a felicidade, a constância, a retidão, a firmeza cavalheiresca, a audácia burguesa” (CE III, p. 271), e assim por diante.

Segundo a edição de Hotho dos *Cursos de estética*, em um primeiro momento, duas espécies de conteúdos “destituídos de intimidade como também não-divinos” se manifestam no círculo mundano da arte moderna: a intimidade da natureza externa, especificamente no que tange à pintura, “a natureza paisagística”; e “os objetos inteiramente insignificantes” (idem, p. 225), por exemplo, os objetos de “natureza morta”, os quais são apresentados na arte como “vitalidades livres” capazes de fazer ecoar exteriormente a intimidade substancial do ânimo em sua relação com as coisas externas, na medida em que se manifestam como “traços aparentados ao espiritual” (idem, p. 226). Tomadas por si mesmas, natureza paisagística e natureza morta são imediatamente opostas ao caráter marcadamente deificado do humano, mas esse espírito que tem a natureza (interna e externa) como lado outro de si, por isso mesmo, tanto possui uma relação de interesse e dependência sensível, teórica e prática com a objetividade como tal, quanto deseja se elevar acima dessas finalidades ordinárias. E é justamente nessa busca pela liberdade sensível plena (a liberdade destituída dos interesses prosaicos), em sua relação com o natural, que a intimidade do ânimo particular consegue encontrar na “livre vitalidade da natureza” artisticamente apresentada a “ressonância” de seu “momento pleno de espírito e rico de alma” (idem, *ibidem*).

Essa é uma questão ainda pouco explorada pelos intérpretes hegelianos, que, na maior parte das vezes, concentram-se no exame da pintura religiosa italiana do *Quattrocento* e do *Cinquecento* e na pintura de gênero holandesa seiscentista, colocando de lado as temáticas da “natureza paisagística” e da “natureza morta”, em alguns casos sem sequer fazer menção ao assunto, em outros casos fazendo menções rápidas sobre o tema e em outros, ainda, sugerindo apenas que essas questões seriam irrelevantes para Hegel. Não surpreende, porém, que essas questões se deem desse modo, pois, embora houvesse entre os estetas e críticos de arte da época de Hegel acalorados debates sobre a temática paisagística na arte, de fato, o filósofo especulativo se dedica muito pouco à abordagem do assunto, pelo menos quando comparado a outros conteúdos estéticos. Isso sem contar que a controversa ideia de “ressonância simpática”, a depender do modo como se a compreende, parece pôr em xeque uma parte significativa das exigências ‘obsessivas’ de Hegel em favor do “belo artístico” e contra o que ele entende como sendo o “belo natural” kantiano; talvez, por isso mesmo, seja interessante um maior esforço e atenção de nossa parte no que concerne a tais questões.

No entanto, na compreensão de Rutter (2010, p. 76), por exemplo, talvez esse seja um esforço inútil, uma vez que a discussão de Hegel sobre as pinturas de paisagem, além ser breve,

o seu significado e sua função “parecem ser em grande parte a transição que ela proporciona da pintura religiosa para a pintura de gênero”. Afinal, “dificilmente” o aspecto da “negatividade absoluta”, promovido pela arte religiosa, pode ser introduzido na representação de “colinas, montanhas, bosques, rios, etc.”. Ao contrário de Rutter, porém, Houlgate (2000, p. 71) considera que, para Hegel, a arte pictórica não deve apenas explorar “o reino do *Humanus* de Goethe”, mas igualmente colocar diante dos nossos olhos os objetos naturais (edifícios, paisagens, etc.) “como estados de espírito refletindo e ressoando com vitalidade em si mesmos”. Pois, na medida em que a pintura confere expressão a uma subjetividade “que se recolheu em si mesma e deixou a natureza livre”, consequentemente, “ela também é requerida por sua própria natureza para retratar o ser humano como situado em um contexto arquitetônico ou natural” (idem, p. 68). De outra parte, ao criticar duramente as teses defendidas por Houlgate (2000, p. 61), a respeito do caráter superficial que ele vislumbra na “pintura abstrata”, Jason Gaiger (2006, p. 168) é da opinião de que Hegel “assimilou em sua estética a concepção romântica da pintura de paisagens como uma expressão do humor interior do artista”, sendo desse modo plausível “sugerir que a pintura abstrata também poderia ser identificada como uma etapa adicional na transição da representação meramente imitativa do mundo externo para uma maior interioridade de espírito” (idem, *ibidem*).

À primeira vista, a ideia de uma “produção de concordância” – o que Hegel também nomeia de “ressonância simpática” entre “a livre vitalidade da natureza” e o sujeito em sua “vitalidade autônoma e livre” – é muito próxima da ideia de beleza natural em Kant. Quando Hegel afirma, por exemplo, que os objetos naturais (como as colinas, as montanhas, as florestas, os fundos dos vales, os rios, as planícies, o brilho do sol, a lua, o céu estrelado etc.) “já possuem eles mesmos um interesse pelo fato de que é a livre vitalidade da natureza que neles aparece e produz uma concordância com o sujeito ele mesmo vivo” (CE III, p. 226), ele está flagrantemente apoiando seus argumentos na ideia kantiana de “complacência” como “faculdade de ajuizamento” livre de todo o interesse teórico e prático, cujo objeto é justamente o belo.

Para Kant, “o belo é o que é representado sem conceitos como uma complacência válida universalmente”, que não pode ser fundamentada pelo entendimento em vista do conhecimento, nem tampouco pode se referir a um tipo de universalidade “fundada sobre os objetos”, mas sim à “faculdade da imaginação (talvez ligada ao entendimento) ligada ao sujeito e ao seu sentimento de prazer e desprazer” frente ao belo, cuja validade universal figura uma reivindicação de caráter puramente subjetivo, e que está ligada tão somente ao juízo estético do gosto (CFJ, p. 47-48). A garantia de universalidade do juízo estético, por sua vez, se pauta

essencialmente no princípio *a priori* e formalmente regulativo da “conformidade a fins sem fim”. O argumento de Kant, nesse caso, é que, embora “o conceito da coisa, enquanto fim natural em si”, não seja “um conceito constitutivo do entendimento ou da razão”, todavia, ele pode ser “regulativo para faculdade de juízo reflexiva”, nesse caso, a faculdade do juízo de gosto, que é capaz de “orientar a investigação sobre objetos desta espécie segundo uma analogia remota com a nossa causalidade segundo fins em geral” (idem, p. 241-242). Em outros termos, trata-se de uma garantia de universalidade formal, para a qual o saber “daquela nossa faculdade prática” confere ao sujeito *a priori* a consciência de ser ele “a causa daquela conformidade a fins” (idem, *ibidem*), o que se faz valer por meio do princípio regulativo analógico estabelecido entre a forma da subjetividade e a forma (as leis) do objeto estético.

No caso dos “objetos sublimes”, Hegel parece acompanhar igualmente as teses de Kant, ao considerar, por exemplo, que “a profundidade repousante do mar, a possibilidade de um poder infinito de agitação, tem uma relação formal com a alma, assim como inversamente a tempestade, o bramar, o revolver, o espumar e a quebra das ondas açoitadas pela tempestade movem a alma a uma ressonância simpática” (CE III, p. 226). Contudo, essa comparação entre os dois filósofos pode ser tomada apenas parcialmente, no que se refere exclusivamente à “produção de concordância” entre a livre vitalidade da natureza e a liberdade do sujeito em si. Pois, ao contrário de Kant, para Hegel, os objetos naturais em si “não podem constituir em sua forma [*Form*] e ordenação meramente exteriores” (idem, *ibidem*) qualquer concordância com a forma da subjetividade, ou seja, os objetos externos não podem fornecer o “conteúdo [*Gehalt*] autêntico” para o artista e sua obra, caso contrário, a finalidade suprema da atividade artística implicaria tão somente a “imitação da natureza”, em termos configurativos e expressivos (idem, *ibidem*). Ao contrário da atividade exercida pela imaginação do eu abstrato kantiano, a “ressonância simpática” a que Hegel se refere compreende em geral a atividade da fantasia espiritual, cuja função específica é a de “ressaltar e apresentar mais vivamente” e de modo completo “a vitalidade da natureza”, assim como, ao mesmo tempo, expressar a “simpatia característica de estados particulares desta vitalidade com determinadas disposições de alma nas paisagens expostas” (idem *ibidem*).

Além disso, em Hegel, tal ressonância simpática, enquanto ato de comprazimento do ânimo subjetivo com a natureza exterior, não encontra o seu fundamento autêntico (como é o caso de Kant) nem por intermédio da “pretenciosa reflexão do entendimento” – a qual compreende os motivos [*sujets*] da figuração artística dos objetos naturais como temas “ordinários, prosaicos e indignos de nossos pensamentos mais elevados” (idem, p. 228) – nem com base na “conformidade a fins exterior”, perante à qual nossas necessidades mais elevadas

são emuladas junto aos fins da liberdade da vontade (teórica) e da liberdade da ação (prática), isto é, perante à qual nossas necessidades objetivas se tornam “a questão principal” e, assim, “aniquilam a vitalidade dos objetos” (idem, *ibidem*) em termos de significado autêntico. Ou seja, a finalidade ideal da “livre vitalidade da natureza” é suprimida e subjugada em favor da conformidade aos fins práticos ou meramente peculiares e contingentes do sujeito. E é justamente com vistas a esse princípio de conformidade a fins exterior, no qual permanecemos numa relação ora “inteiramente prática” ora em “estado de indiferença e de dispersão desatenta” (idem, p. 229), que o objeto artístico como questão principal passa a ser tomado em sua essência como “mero meio”. Desse modo, ele permanece completamente indiferente para nós, em parte “porque não sabemos como utilizá-lo”, em parte porque direcionamos os nossos pensamentos e interesses teóricos e práticos para questões que escapam à finalidade propriamente ideal fornecida pela expressão artística; e mesmo quando nos interessamos por ela sem, contudo, nos colocar acima das relações de causa e efeito próprias da “reflexão do entendimento”, quando muito, garante-nos Hegel, alcançamos apenas uma “atenção fugaz que não ultrapassa juízos abstratos como ‘é agradável, é belo, é feio etc.’” (idem, p. 228).

Ao contrário disso, na compreensão do filósofo especulativo, a finalidade central da expressão artística em relação à “vitalidade efetiva” é a ‘artificação’ da efetividade comum, isto é, a elevação dos conteúdos ordinários à expressão sensível de sua verdadeira essência, quer em relação à natureza paisagística quer em relação aos objetos insignificantes. E isso deve ocorrer de tal modo que “o retorno da obra de arte consumada à vida ordinária”, em vez de incidir na simples mimetização da natureza interna e externa do ânimo subjetivo – seja em suas relações de “inclinação subjetiva ou de prazer real” com as coisas (como defende, por exemplo, August von Schlegel em sua interpretação da história do Pigmaleão), seja em relação à aversão, dispersão, indigência ou sedução presentes no “mundo cotidiano que nos é próximo” (idem, p. 229) –, deve implicar a mais completa “eliminação da materialidade sensível e das condições exteriores” (CE I, p. 175). Por um lado, a obra de arte deve “cortar todas as ramificações práticas que nos colocam comumente em conexão com o objeto” (CE III, p. 229), de modo que a nossa conexão com ele seja inteiramente teórica, no sentido próprio do fantasiar espiritual. Por outro lado, nessa eliminação das condições exteriores, a arte também deve “suprimir a indiferença e conduzir inteiramente a nossa atenção ocupada com outras coisas para a situação exposta, diante da qual nós, a fim de desfrutá-la, devemos nos recolher e concentrar em nós mesmos” (idem, *ibidem*).

Vivificar e transformar o nosso ponto de vista em relação à afetividade comum constitui, pois, o lado principal do interesse pelas obras de arte ideais do gênero. Para Hegel, “apenas esta

interferência íntima” pode constituir o “momento pleno de espírito e rico de ânimo” (idem *ibidem*), por meio do qual a natureza paisagística, bem como os objetos insignificantes, pode tanto se estabelecer autonomamente como gênero artístico (a pintura de paisagem e de natureza morta, por exemplo), quanto também pode servir como conteúdo complementar para um dado tema principal (como contextualização de um dado ambiente, por exemplo), contanto que se expresse como realidade animada, vivificada, e não apenas como “imitação ilusória da natureza” (idem, p. 227). A esse “milagre da idealidade”, Hegel igualmente nomeia de “magia do aparecer [*Scheinens*]”, isto é, do aparecer não pelo aparecer “maneirista” da afetação, e sim do aparecer como “signo da ideia”, como expressão autêntica do “triumfo da arte sobre a efetividade” (idem, p. 229). E é justamente a expressão bela deste “triumfo” que Hegel identifica, em parte, nas “pinturas noturnas de Aert van der Neer (1603-1677) e seu tratamento do luar, assim como nas colinas de areia de Jan van Goyen (1596 -1656) em muitas de suas paisagens” (CE I, p. 293), em parte, nas pinturas de “objetos insignificantes” de outros mestres nórdicos como Willem Kalf (1619-1693), Jean Steen (1626-1679), Jan Vermmer van Delf (1632-1675), Rembrandt van Rijn (1606-1669), entre tantos outros.

Entre as cerca de duzentas obras legadas por Jan van Goyen, Hegel não cita nenhuma em específico, em seus *Cursos de estética*, mas ele provavelmente conheceu pelo menos duas delas em Berlim e na viagem que fez para Bruxelas e Amsterdam, em 1822: *Dunas* (1629) e *Moinho à beira de um rio* (1642)¹⁰⁵. A primeira obra foi adquirida pela *Gamäldegalerie*, um ano após a mudança de Hegel para Berlim, em 1821, ocasião aliás em que ele “esteve envolvido

¹⁰⁵ Como nos lembra Benjamin Rutter (2010, p. 64), o interesse de Hegel pelas pinturas de gênero, paisagens e de natureza morta, que, no século XVII, surgem para “eclipsar o domínio da história e da pintura religiosa”, tem várias origens: 1) “suas visitas à Holanda e às várias coleções privadas alemãs lhe proporcionaram um grau incomum de familiaridade com este conjunto de obras”; 2) “os estudos da *Doutrina das cores* de Goethe e o ensaio de Diderot sobre pintura, que despertaram o interesse de Hegel pelas realizações técnicas em representações ilusionistas que tinham sido feitas em Florença, Veneza, e Flandres”; e 3) o seu interesse pelo “surgimento de uma antinomia nas discussões de seus contemporâneos sobre as artes visuais”, especificamente, no que se refere às disputas entre idealismo e naturalismo, neoclassicismo e romantismo na cena estética alemã, nos séculos XVIII e XIX. Conferir: RUTTER, Benjamin. *Hegel on the modern arts*. New York: Cambridge University Press, 2010, pp. 63-119. A isso soma-se a forte influência que Hegel recebeu não apenas da *Doutrina das cores* de Goethe, mas igualmente dos estudos e da interpretação oferecida pelo poeta em relação às pinturas italiana, holandesa, flamenga e espanhola, respectivamente, de Corregio, Ticiano, Veronese, Kalf, Rubens e Murillo, por exemplo, no contexto dos relatos da *Viagem à Itália*, de 1816, e no manuscrito sobre a coleção de pinturas de Städel, de 1797, intitulado *Zur Erinnerung des Städelischen Kabinetts*. Sobre o tema das cores conferir a “Sexta seção” da *Doutrina goetheana* em: GOETHE, Johann W. *Doutrina das cores*. Trad. Marco Geraude Gioannotti. 4ª edição. São Paulo: Nova Alexandria, 2013, pp. 65-198 (a partir deste ponto, usaremos a abreviatura “DC”, seguida da página de referência da obra). Sobre os relatos acerca da pintura italiana renascentista, conferir sobretudo os registros da viagem de Goethe a Veneza em: GOETHE, Johann W. von. *Viagem à Itália*. Trad. Wilma Patrícia Maas. São Paulo: Editora Unesp, 2017, pp. 81-119. Sobre a coleção de pinturas de Städel conferir: GOETHE, Johann W. *Zur Erinnerung des Städelischen Kabinetts* (1797). In: *Kunsttheoretische Schriften zur Bildenden Kunst I. Berliner Ausgabe*. Band 19. Herausgegeben von Siegfried Seidel. Berlin: Aufbau Verlag, 1985, pp. 142-144 (a partir deste ponto, usaremos a abreviatura “BA”, seguida do volume “19” e da página de referência).

nos debates em torno da criação do *Museu Nacional de Berlim*, junto com Hirt, Waagen, Schnaase, Rumohr, Schadow e outros artistas e intelectuais” (Vieweg, 2019, p. 613); atualmente, *Dunas* continua pertencendo ao grupo de museus berlinenses (*Berlin State Museums*). Já o segundo quadro, Hegel certamente o conheceu em 1822, quando viajou para Bruxelas e passou por Amsterdam, para visitar o recém-implantado *Rijksmuseum*, que fora fundado em 1800 na cidade de Haia (Haag) e transferido para Amsterdam em 1808, por ordem do irmão de Napoleão, o rei Louis Napoleón. Naquela ocasião, parte das obras dos mais famosos pintores setentrionais do século XVII já estavam expostas na pequena *Galeria de arte* da cidade, entre as quais faziam parte da coleção *O retrato do casal Isaac Abrahamsz* (1622) de Frans Hals; a tão elogiada por Hegel *Ronda noturna* (1642) de Rembrandt; a melancólica *Leiteira* (1660) de Johannes Vermeer, entre muitos outros quadros, como o famoso *Moinho à beira de um rio* (1642) de van Goyen, obra adquirida pela *The National Gallery* de Londres em 1910.

Como um dos mais famosos e profícuos pintores de paisagens de sua época, não obstante a maestria de seus contemporâneos Aert van der Neer e Simon de Vlieger (1601-1653), van Goyen se tornou conhecido em todo o continente como um dos primeiros mestres na história da arte a trazer à luz, com uma simplicidade surpreendente, a dimensão “pitoresca” das paisagens, o que Hegel preferiu nomear mais tarde de “magia do aparecer” da natureza paisagística, e que, em meados do século passado, Gombrich (2012, p. 419) chamou de “beleza do céu”. Tanto na imagem *Dunas* quanto na imagem *Moinho à beira de um rio*, o que vemos imediatamente são colinas de areia cujos relevos e camadas inconstantes dos picos altos e baixos apresentam marcas de ações do clima, do tempo e de outros agentes exógenos. Também vemos alguns camponeses explorando a região de Haarlem. Alguns estão conversando, outros estão sentados de costas para nós, e outros ainda parecem aproveitar do horizonte privilegiado das colinas para uma boa dose de meditação, como é o caso do senhor de chapéu, sentado em um pico, de frente para o moinho de vento, apoiando um saco na parte esquerda do ombro, que parece estar cheio de frutos do mar; também do seu lado esquerdo, assistimos a um cavaleiro se movendo em direção a dois outros homens mais ao fundo, que igualmente avançam rumo às ondas espumantes do mar. À primeira vista, não assistimos a nada que se distancie das cenas tidas como “banais e corriqueiras” do modo de vida simples dos pescadores e camponeses da região de Haarlem; algo que pensadores contemporâneos a Hegel, inclusive Schelling, preferiram nomear de encenação do “inculto” (como relembra Rutter).

No entanto, um “ânimo livre e não corrompido” pode certamente se alegrar frente a tais representações de van Goyen, pois, como faz questão de ressaltar Hegel, “aqui não se trata de

nenhuma matéria e conteúdo comuns, dos quais não devemos nos aproximar com a altivez de um nariz empinado e com a delicadeza de uma boa sociedade” (CE I, p. 180). Dito de outro modo, em tais representações tanto menos nos interessam e nos surpreendem os conteúdos [*Inhalt*] prosaicos do horizonte paisagístico das colinas de areia, quanto mais somos capazes de desfrutar da “alma da vitalidade” impressa como conteúdo [*Gehalt*] nessa “realidade por si mesma animada”. Nós podemos discordar de Hegel, mas, em sua compreensão, o verdadeiro interesse que podemos ter por tais expressões “reside não no objeto, mas nesta alma da vitalidade, a qual por si, independente daquilo por onde ela se revela viva, já concorda com cada sentido não corrompido, com todo ânimo livre e é para ele um objeto de participação e alegria” (CE III, p. 227).



Figura 13: Jan van Goyen, *Dunas*, óleo sobre carvalho, 29 x 51 cm, 1629. Gemäldegalerie, Berlin. <https://www.smb.museum> (Catálogo virtual).



Figura 14: Jan van Goyen, *Moinho à beira de um rio*, óleo sobre painel, 29,4 x 36,6 cm, 1642. The National Gallery, Londres. Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk> (Catálogo virtual).

Esse interesse como relato de uma experiência estética, por assim dizer, espiritualmente alegre e satisfeita, pode ser comparado, por exemplo, com o relato da experiência de Goethe, que, por ocasião de sua viagem à Itália, quando conheceu as famosas pinturas dos mestres venezianos, Ticiano e Veronese, comparou a vivacidade das paisagens impressas naquelas telas com a natureza paisagística de sua terra, marcada por um solo lamacento, empoeirado e incolor. Segundo Goethe (2017, p. 105), enquanto “nós, que vivemos sobre um solo ora lamacento, ora empoeirado, sem cor e sem reflexo, e que porventura habitamos moradias estreitas, não somos capazes de desenvolver um olhar assim tão alegre” sobre nossa própria realidade, “os pintores venezianos, ao contrário, devem enxergar tudo de forma mais clara e límpida do que os outros homens”. Muito em função dos estímulos fornecidos pela diversidade colorida das paisagens italianas aos olhos que “se formaram a partir dos objetos que contemplaram desde a infância” (idem, *ibidem*), nas obras dos mestres venezianos, escreve Goethe, “o brilho do sol acentuava as cores, que cintilavam, e os lugares de sombras eram tão iluminados que poderiam ser tomados algumas vezes pela própria luz. O mesmo pode ser dito a respeito do reflexo da água verde do mar” (idem, *ibidem*)¹⁰⁶. De modo análogo, podemos vislumbrar a encantadora variedade cromática nas colinas de van Goyen, cujas pinceladas soltas nos remetem ao encanto

¹⁰⁶ Em *Im Buchstabenbilde*, Ernest Osterkamp (1991, p. 130-132) compara essa passagem à descrição que Goethe fez de um esboço da *Ressureição de Lázaro* (trata-se provavelmente de uma cópia leiloada em 1834, cujo paradeiro é agora desconhecido, do quadro *Resurrezione di Lazzaro*), de Paolo Veronese, no manuscrito *Zur Erinnerung des Städelischen Kabinetts*, de 1797, a fim de apontar as diversas nuances que perfazem os estudos do poeta sobre as pinturas dos mestres venezianos, em particular, de Veronese, artista que Goethe conhecia bem os trabalhos e conservava enorme admiração, desde que conheceu, pela primeira vez, no Palazzo Pisani, em 8 de outubro de 1786, o suntuoso quadro *La famiglia di Dario davanti ad Alessandro* (1565-67). Segundo Osterkamp, no caso do manuscrito sobre o Städel, “o foco da descrição” de Goethe se volta muito mais para a “maneira do mestre”, para o seu estilo peculiar, do que para a “elaboração” [*Ausformung*] ou composição da obra em si. Contudo, a descrição de Goethe está tão “estranhamente distante do quadro”, que ela não registra a “forma de trabalho individual” do pintor tal como ele concebe a “sua ideia geral do estilo pictórico de Veronese”. (idem, p. 131). Já no caso de *Viagem à Itália*, nota-se não apenas a concentração de Goethe sobre a questão das cores, da maneira e do estilo peculiar de Veronese (mas também de Ticiano), mas igualmente “uma formulação que assume o caráter cultural de toda a percepção”, embora a sua justificativa em termos de “teoria climática” [*klimatheoretisch*] predomine em relação aos demais aspectos (idem, *ibidem*). Sobre isso conferir: OSTERKAMP, Ernst. *Im Buchstabenbilde: Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*. Stuttgart: Metzler Velag, 1991, pp. 119-137. Com o objetivo de evidenciar as influências de Goethe sobre a estética de Hegel, bem como as ressonâncias e dissonâncias entre os dois pensadores, em *Aparência sensível da ideia*, Werle (2013, p. 89-90) também examina a referida passagem de *Viagem a Itália* e acrescenta, entre outras questões: 1) que no comentário ao *Ensaio sobre a pintura* de Diderot “também se fazem notar posições artísticas que Goethe vinha amadurecendo desde sua viagem à Itália” (idem, p. 89); e 2) que “a recepção hegeliana da *Doutrina das cores* de Goethe” é marcada por dois momentos centrais, sendo a primeira enfatizada pela *Filosofia da natureza*, em que Hegel reconhece que “o mérito de Goethe consiste em ter percebido, à sua maneira sensível-objetiva, o caráter especulativo da cor”, no sentido em que “as cores agem segundo o próprio conceito [*Begriff*]”, e a segunda enfatizada nos *Cursos de estética*, cuja “a novidade” em relação à *Doutrina das cores* é marcada pela “transposição” da teoria goetheana das cores “para o plano histórico, metafísico e absoluto da arte” (idem, p. 97). Sobre isso conferir: WERLE, Marco A. *Aparência sensível da ideia: estudos sobre a estética de Hegel e a época de Goethe*. São Paulo: Edições Loyola, 2013, pp. 79-104. Sobre a mesma influência da teoria goetheana das cores na estética de Hegel, vale apenas conferir também: GONÇALVES, Marcia. Hegel leitor de Goethe: Entre a física da luz e o colorido da arte. *Revista Eletrônica Estudos Hegelianos*. Vol. 5, nº 8, 2008, pp. 37-56.

e à simplicidade das pinturas de passagens dos impressionistas (que, aliás, foram influenciados por mestres holandeses do século XVII como van Goyen e Jan Steen). Nesse sentido, Gombrich (2012, p. 419) tem razão ao considerar que van Goyen soube “transformar a cena banal numa visão de repousante beleza” e, sobretudo, “transfigurar os motivos familiares e conduzir o nosso olhar para a nebulosa distância, de modo a sentirmos que nos encontramos num privilegiado ponto de observação de onde contemplamos a luz do entardecer”. Antes de Gombrich, Hegel igualmente já havia nos chamado a atenção para essa habilidade de transfiguração, de refusão e de conversão plenas da trivialidade prosaica como sendo a marca essencial do fantasiar artístico espiritual, o fantasiar significativo, por meio do qual o “gênio autêntico” sabe como transformar e elevar os conteúdos [*Inhalt*] naturalizados e objetificados do espírito teórico e prático à dignidade expressiva de sua verdadeira essência como “conteúdo [*Gehalt*] substancial”, por meio justamente da vivificação e da animação da realidade presente.

Essa impressão sobre o caráter vivificado da natureza comum na arte é ainda mais interessante quando observamos, por exemplo, os “objetos insignificantes” retratados de modo surpreendente nos quadros de mestres holandeses contemporâneos a van Goyen, como Antoon van Dyck (1599-1641), Simon de Vlieger (1601-1653), Johannes Vermeer (1632-1675), Willem Kalf (1619-1693), que se especializaram em figurações de retratos, de paisagens marinhas e da assim nomeada “natureza morta”. Na compreensão de Hegel, ninguém soube melhor que os mestres holandeses “transformar [*umschaffen*] as aparências fugazes e dispostas na natureza, enquanto novamente recriadas pelo homem, em milhares e milhares de efeitos” (CE III, p. 174). Por meio desses quadros, podemos vislumbrar “o brilho do metal, a luz, os cavalos”, os vestidos reluzentes, os tapetes das Guildas, as luminosas frutas e os frutos do mar, “o brilho do vinho em copos transparentes, as pessoas com casacos sujos jogando com cartas velhas: tais e outras centenas de objetos com os quais na vida comum mal nos importamos” (idem, *ibidem*) ou, quando ocorre de atentarmos-nos a eles, estabelecemos geralmente apenas relações teóricas e práticas. Todavia, assim como ocorre no caso das figurações da natureza paisagística de van Goyen, em grande parte dos trabalhos desses artistas igualmente os efeitos magníficos produzidos sobre os objetos não se confundem com a reprodução ilusória da imitação artificial da natureza.

Tomemos como exemplo os suntuosos e ornamentados quadros *Natureza-morta com a taça da Guilda dos Arqueiros de São Sebastião, lagosta e copos* (1653), *Natureza-morta com travessa para aquecimento* (1644) e *Vasos de ouro e prata* (1643), pintados por Willem Kalf. Nos três casos, assistimos à exibição de taças cristalinas cheias de vinho, ladeadas por saborosas frutas, pães, além de uma apetitosa lagosta, que estão dispostas sobre a mesa de mármore e

sobre as brilhosas bandejas e vasos de ouro e metal, uma encenação que podemos interpretar, imediatamente, como convite a uma ceia farta e prazerosa. Na fase de ouro da Holanda, aliás, as pinturas de natureza-morta eram frequentemente encomendadas para fins de ornamentação de grandes e pequenas salas de jantar, um dos motivos que levaram Kalf ao nível análogo da fama e da reputação de Johannes Vermeer, que igualmente recebia inúmeras encomendas de comerciantes, mercadores e ilustres autoridades locais, que desejavam ver as suas salas de reuniões familiares e profissionais decoradas com os efeitos mágicos alcançados por esses mestres.



Figura 15: Willem Kalf, *Natureza-morta com a taça da Guilda dos Arqueiros de São Sebastião, lagosta e copos*, óleo sobre tela, 86,4 x 102,2 cm, 1653. The National Gallery, Londres. Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk> (Catálogo virtual).



Figura 16: Willem Kalf, *Natureza-morta com travessa para aquecimento*, óleo sobre tela, 100,9 x 80,01 cm, 1644. Coleção privada da Christie's International SA, New York. Fonte: <https://www.wikiart.org> (Catálogo virtual).

Entretanto, o valor estético das imagens dos mestres nórdicos seiscentistas está muito acima dos fins do “mero prazer” e da “conformidade a fins exterior” proporcionados sobretudo à classe do assim nomeado “terceiro Estado”. Pelo menos para Hegel, a mera reprodução ilusória da natureza, “o fazer pela segunda vez o que já está no mundo exterior” (CE I, p. 62), pode ser comparada ao esforço supérfluo de “um verme que empreende a perseguição de um elefante” (idem, p. 63), seja porque a melhor e mais ampla versão da natureza comum e de seus acontecimentos já se encontram presentes em nossa própria experiência cotidiana, no lar, no trabalho, nas reuniões, nos jantares etc., seja porque “diante de tal fracasso sempre relativo da imitação perante o modelo da natureza, nada mais resta como finalidade senão o prazer no artifício [*Kunststück*]”, que não pode nem “subsistir na competição com a natureza” (idem, *ibidem*), tampouco pode “consolidar em duração o que na natureza é passageiro” (idem, p. 175). Recordemo-nos, por exemplo, das anedotas de Hegel sobre as considerações feitas por seus pares acerca do caráter esplêndido e triunfante do “princípio da imitação da natureza”, seja no caso antigo das uvas pintadas por Zêuxis (464-398 a.C.), que teriam sido picadas por pombas vivas, seja no caso mais recente relatado por Christian Wilhelm Büttner (1716-1801), sobre o macaco que teria fornecido a “prova do supremo efeito” conquistado pelo pintor Rösel von Rosenhof (1705-1759), em seu quadro *Divertimentos com insetos* (1741), quando roeu um besouro desenhado em primeiro plano na obra (idem, p. 62-63)¹⁰⁷.

No caso dos quadros de Kalf, embora o aspecto formal da imitação dos objetos seja evidente pela própria exatidão com que eles são desenhados e configurados, há que se considerar, contudo, que o que imediatamente nos atrai a tal conteúdo é muito menos a forma realística e fidedigna de sua composição e muito mais o jogo das cores que produzem “esta aparência e aparecer dos objetos enquanto produzidos pelo espírito” (idem, p. 174). Pois, na medida em que é a arte que nos oferece tais imagens, em vez dos cristais, das frutas, dos metais,

¹⁰⁷ Além desses, Hegel ainda toma de empréstimo o exemplo do “fascinantemente belo canto do rouxinol”, descrito por Kant (CFJ, p. 158) no final do § 42 da *Crítica da faculdade do juízo*, em que ele pergunta: “que é mais altamente apreciado pelos poetas do que o fascinantemente belo canto do rouxinol em bosques solitários numa plácida noite de verão à suave luz da luz? Evidentemente, a resposta de Hegel a essa questão será “o belo artístico ou ideal”, isto é, “a bela obra de arte nascida do espírito e para o espírito”. E é justamente por isso que Hegel critica o exemplo de Kant, nomeando-o de “prazer no imediato enquanto tal”, isto é, de “prazer no imitado”. No entanto, cumpre lembrar que, a partir desse exemplo, Kant não está se referindo à imitação da natureza pela arte, mas antes à proeminência da beleza natural em relação à sua simples imitação. Como notam (19) os tradutores da edição brasileira dos *Cursos de estética* (CE I, p. 63), enquanto Kant cita o exemplo do rouxinol para afirmar a superioridade do belo natural sobre a tentativa de sua mera reprodução”; Hegel, por sua vez, acentua “a questão da inferioridade da mera imitação em relação à natureza enquanto tal. O alvo de Kant é, neste momento da *Crítica do juízo*, a superioridade do belo natural, ao passo que, para Hegel, o é apenas a inferioridade da mera imitação da natureza”.

dos copos, das bandejas, dos vidros, ou do mármore efetivos; “em vez das dimensões totais que o natural necessita para sua aparição [*Erscheinung*]”, diz Hegel, vemos o efeito mágico das cores que se sobressaem em relação ao desenho sem, contudo, perdermos “a visão que o efetivo oferece” (idem, p. 174-175) nos objetos pintados. Em outros termos, a vivificação dos objetos insignificantes, permeada pela combinação mágica das cores, bem como o jogo de contraste entre luz e sombra, que produz o efeito do brilho, do espelhamento, e da iluminação das figuras, é o que constitui o “conteúdo substancial” e, por conseguinte, a “ressonância simpática” do ânimo entre “a livre vitalidade da natureza” e o sujeito em sua “vitalidade autônoma e livre” – o que para Hegel compreende “o milagre da idealidade” de uma aparência espiritualmente produzida, transfigurada e objetivamente mais elevada que a realidade imediatamente dada, “a existência natural exterior” (idem, p. 175).

Como já se disse a respeito da “ressonância simpática”, que ela consiste em “ressaltar e apresentar mais vivamente” a vitalidade da natureza, de acordo com Hegel, essa expressão vivificadora dos objetos insignificantes deve ser compreendida não como um afastamento completo da imaginação artística em relação à natureza interna e externamente ordinária, tampouco como mero espelhamento dela, mas antes como um aprofundamento sensível sistemático da efetividade comum. Sobre isso, é preciso ter em mente, segundo Hegel, que no mundo espiritual há evidentemente “uma natureza externa e internamente ordinária”, mas que “essa natureza é externamente comum porque o é interior, e em seu agir e no conjunto do exterior” (idem, p. 175) a interioridade, mediante suas peculiaridades particulares, inclina-se a “levar à aparição apenas os fins do ciúme da inveja, da cobiça no que é mesquinho e sensível. A arte também pode tomar como matéria esta natureza comum e já o fez” (idem, *ibidem*). Todavia, o preço dessa opção é o estabelecimento da “artificialidade da produção” como princípio essencial da arte, já que “o único interesse essencial é a expressão enquanto tal” (idem, *ibidem*), e essa finalidade pode ser encontrada em sua versão amplificada fora do âmbito artístico; a outra opção possível seria, pois, a produção de “algo ainda mais vasto e profundo” por intermédio dos próprios conteúdos e concepções fornecidas pela efetividade comum, e é justamente esse aprofundamento artístico da realidade prosaica que Hegel identifica nas expressões artísticas de objetos comuns nos quadros holandeses. Ao nomear os trabalhos dos mestres holandeses seiscentistas de “espelho da natureza”, particularmente o quadro *Natureza-morta* (1653) de Kalf, Gombrich (2012, p. 429-430) parece acompanhar *pari passu* a interpretação de Hegel quando ressalta que, pela expressão “espelho da natureza”, ele não sugere que “a arte holandesa tenha aprendido a reproduzir a natureza tão fielmente quanto um espelho”, mas antes que “a natureza refletida” na produção desses mestres “reproduz sempre o

próprio espírito do artista, suas predileções, seus prazeres e, portanto, seu estado de ânimo”. Nesse sentido, acrescenta o historiador e crítico de arte vienense, “assim como palavras triviais podem fornecer o texto para a bela canção, também os objetos triviais podem compor um quadro perfeito” (idem, p. 430).

Assim como Gombrich parece seguir a abordagem hegeliana, assim também Hegel provavelmente é influenciado pela interpretação que Goethe ofereceu dos objetos insignificantes pintados pelos holandeses, em especial, dos quadros de natureza-morta pintados por Willem Kalf, para quem o poeta alemão dedicou parte de seu manuscrito sobre pintura, intitulado *Zur Erinnerung des Städelschen Kabinetts* e datado em 19 de agosto de 1797. Como o próprio título sugere, esse manuscrito foi elaborado enquanto Goethe viajava para Suíça, também em 1797, e aproveitou a sua estada em Frankfurt para visitar a robusta coleção de pinturas do colecionador e banqueiro alemão Johann Friedrich Städel (1728-1816), a qual contava, segundo Ernst Osterkamp (2011, p. 121), com cerca de 500 quadros (sobretudo de artistas alemães, holandeses e flamengos dos séculos XVII e XVIII). Goethe selecionou aleatoriamente oito desses quadros com o objetivo de coletar materiais para o seu livro *Viajem à Itália*, publicado em 1816-1817 (materiais estes que igualmente serviram a Goethe na escrita de sua teoria cromática, a *Doutrina das cores*, publicada seis anos antes da primeira edição de *Viagem à Itália*, em 1810), assim como para tecer críticas e apontar erros e acertos contidos nas imagens por ele escolhidas, incluindo a suntuosa pintura *Natureza-morta com vasos de ouro e prata* (1643) de Kalf. Impressionado com a variedade cromática em destaque nessa tela, e em oposição à interpretação de seu amigo Meyer¹⁰⁸, Goethe faz a seguinte observação elogiosa à obra de Kalf:

¹⁰⁸ Johann Heinrich Meyer (1760-1832), pintor e crítico de arte, também conhecido como “Goethemeyer”, considerava as pinturas de naturezas-mortas sem qualquer “valor espiritual”, como nos lembra Osterkamp (2011, p. 134), por não despertarem em nós “qualquer simpatia”, e por não conterem “nada de significativo, atraente ou em movimento”. No tratado intitulado *Sobre os objetos das artes plásticas* [*Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst*], publicado no periódico *Propyläen*, em 1798, Meyer (1954, p. 124) tece o seguinte comentário: “flores, pedaços de frutas e similares não têm valor espiritual, já que o objeto não tem expressão elevada e, em si mesmo, não pode estimular nenhuma interação [*Teilnahme*]. Assim, apenas uma imitação fiel, e até mesmo melhorada, pode nos interessar em tais obras”. O contexto da rejeição de Mayer aos objetos de paisagem e natureza morta, nesse texto, está diretamente ligado ao seu esforço, junto com Goethe, para estabelecer princípios classificatórios adequados dos diversos gêneros de pintura, que foram considerados pelos artistas e juizes em um dos “concursos de arte”, o *Prêmio Weimar* [*Weimarer Preisaufgaben*], que visava principalmente à promoção das artes visuais na Alemanha de Winckelmann, que fora um dos principais inspiradores desse projeto, sobretudo por causa de seus estudos dos poemas de Homero. No texto orientado por Goethe, Meyer estabelece uma sequência hierárquica de cinco gêneros diferentes de pinturas, as quais correspondem aos objetos ou temas que tradicionalmente foram atribuídos ao conceito de “pintura histórica” (‘a representação simples de feitos humanos’, ‘as representações históricas’, o tema do ‘caráter dos personagens retratados’, ‘as representações mitológicas e alegóricas’ e ‘as representações simbólicas’), sendo “a representação simbólica” o gênero considerado o mais elevado de todos, posto que nele os objetos e suas figuras não dependem de tecituras cênicas entre “expressão e significado”, mas sim valem como símbolos em si mesmos completos. Curioso observar nesse caso que, com base no exemplo dos antigos gregos, Meyer desloca os objetos religiosos, como por exemplo a figura da Madona, de seu significado

a maestria deste homem neste ramo da arte é mostrada aqui em sua máxima clareza. É preciso ver este quadro para compreender em que sentido a arte é superior à natureza e o que o espírito humano transmite aos objetos quando ele os enxerga com olhos criativos. Pelo menos para mim, se tivesse de escolher os vasos dourados ou o quadro, não há dúvida de que escolheria o quadro (BA, 19, p. 144).

Como fica evidente no manuscrito, após uma década desde que viajou pela primeira vez para península italiana, entre 1786 e 1788 (sendo a segunda vez em 1790), Goethe ainda continuava buscando elementos estéticos na arte pictórica a fim de aperfeiçoar a sua teoria iluminista da arte, na qual o princípio da *mimesis* [μίμησις], em vez de ser compreendido como representação da exterioridade natural, é interpretado por meio de categorias especulativas capazes de desvelar um tipo de natureza ideal, superior à naturalidade comum, como é o caso, por exemplo, da superioridade expressiva da “totalidade cromática” na pintura em relação à coloração natural dos fenômenos em geral. Diferente do que ocorre na *Farbenlehre*, no referido manuscrito, além do foco na questão “do claro, do escuro e das cores”, notamos que Goethe recorre a outros qualificadores que sugerem o destaque e a superioridade particular do belo ideal em relação à mimetização fiel da natureza. Entre esses qualificadores descritos por Goethe, destacam-se três: 1) a “expressão fisionômica individual”, identificada no quadro *Retrato de uma criança com um chapéu de palha forrado de vermelho* (1635-40), pintado por Jacob Gerritsz Cuyp (1594-1652) – obra que Goethe intitula *Uma cabeça de criança sob o tamanho da vida* [*Ein Kindskopf unter Lebensgröße*] e a identifica equivocadamente como pertencendo ao pintor flamengo Paul Peter Rubens (1577-1640), como adverte Osterkamp (2011, p. 122) –, cuja identidade infantil impede o significado artístico objetivo do caráter subjetivo, muito embora o traje, o ornamento e o colar “simbolizem a posição social da criança” (idem, p. 127) retratada na imagem; 2) a “irregularidade e a ausência de harmonia” entre o geral e o particular, isto é, entre a expressão ideal e a imitação da fisionomia humana, identificada no quadro *Cristo e o paralítico* [*Christus und der Gichtbrüchige*], de Rubens¹⁰⁹; obra que não

histórico e lhes atribui uma determinação “simbólica”, considerando que a significação de tal personalidade não implicaria apenas o “amor maternal” comum, mas o amor em sua mais elevada forma. Assim ele diz: “nas figuras simbólicas das divindades ou de seus atributos, as artes plásticas empregam os seus objetos mais elevados, fazendo com que ideias e conceitos nos pareçam sensíveis, obrigando-os a entrar no espaço, a tomar forma e a se tornar intuitivos [*anschaulichen*] aos olhos; de fato, dificilmente pensaríamos que estes milagres fossem possíveis se os antigos não os tivessem realmente realizado e elaborado em suas obras” (idem, p. 125). Conferir: GOETHE, J. W. von: *Über die Gegenstände der bildenden Kunst. In: Briefe und Gespräche. Gedenkausgabe der Werke* 19. Herausgegeben von Ernst Beutler. Zúriq: Artemis Verlag, 1954, pp. 122-125.

¹⁰⁹ Nesse caso, Goethe observa igualmente a questão da “maneira” e do “estilo” peculiar de Rubens, no que se refere ao alcance da beleza ideal pretendida no quadro do *Cristo*. Como relata Osterkamp (2011, p. 127), embora Goethe considere que o equilíbrio entre o geral e o particular, no que concerne “a qualidade expressiva das figuras

pode mais ser identificada, embora Osterkamp (2011, p. 122) afirme que “se trata provavelmente de uma pintura flamenga do século XVII”; e 3) “o característico” (no sentido em que Aloys Hirt atribuiu a essa categoria antes de Goethe, de Schiller e de Hegel), como traço expressivo fundamental da idealidade artística, identificado no quadro *Retrato de uma mulher de preto* (1636), do pintor suíço Samuel Hofmann (1595-1649)¹¹⁰.

Na *Doutrina das cores*, essa diferenciação entre imitação da natureza e idealidade artística é igualmente evidente. Embora Goethe se sirva declaradamente da “revolução copernicana” operada por Kant em sua *Crítica da faculdade do juízo* – ao defender a tese fundamental de que a cor nada mais é senão “a natureza na forma da lei para a visão” (DC, p. 71) –, ao contrário do filósofo de Königsberg, na compreensão do poeta, “o princípio vital da natureza é, ao mesmo tempo, o da própria alma humana”, não porque “a natureza e a alma sejam homogêneas em virtude de sua essência, de sua substância” (na unidade do ‘ser’ como ‘uno’), “mas porque a natureza é uma representação da alma humana” (GIANNOTTI, 2013, p. 41). Para Goethe, o caráter incompleto da natureza em relação à idealidade artística se expressa sobretudo no fato de que “a natureza não é capaz de mostrar nenhum fenômeno geral que contenha integralmente a totalidade cromática” (DC, p. 173). No caso da arte pictórica, por exemplo, quando o artista produz adequadamente, no plano, um “mundo visível a partir do claro, do escuro e da cor”, o que ele cria não é apenas uma totalidade natural que se expressa para o sentido da visão, mas principalmente “um mundo visível muito mais perfeito que o mundo real” (idem, p. 70), garante-nos Goethe.

Tomando como pressuposto essa perspectiva de superioridade da “natureza subjetivada” na arte em relação à natureza exterior, bem como se apropriando da proeminência que o poeta alemão (inspirado por Kant)¹¹¹ atribui à “totalidade cromática”, ao deslocá-la do registro

secundárias”, tenha sido alcançado sob o preço daquilo que ele nomeou em seu *Esquema sobre o estudo das artes plásticas* [*Schema über das Studium der bildenden Künste*] de “desvio oportuno do cânone” [*zweckmäßige Abweichung vom Kanon*], para o poeta, a concentração atenta, no aspecto fisionômico retratado – “no qual a divergência entre a realidade limitada da aparência cotidiana e a medida, o limite, a realidade e a dignidade da idealidade artística chama a atenção em primeiro lugar” (idem, *ibidem*) –, revela-se como “indicador do êxito artístico” de Rubens, dado que pela fisionomia das personagens é possível distinguir “a simples imitação da natureza” da “ideia abstrata” enquanto significado.

¹¹⁰ No *Ensaio sobre o belo artístico* [*Versuch über das Kunstschöne*], publicado na Revista literária *Die Horen*, em 1797, Aloys Hirt sustenta: “por *característico* [*Charakteristik*] eu entendo a individualidade distinta através da qual formas, movimentos e gestos, características e expressão – cor local, luz e sombra, claro-escuro e postura – são distinguidos, conforme a exigência do objeto [...] Apenas observando esta individualidade é que a obra de arte pode se tornar um tipo verdadeiro, uma reprodução genuína da natureza. Só assim o trabalho artístico se torna interessante, e só a este respeito é que podemos admirar o talento do artista”. Conferir: HIRT, Aloy. *Versuch über das Kunstschöne*. In: *Die Horen*. Herausgegeben von F. Schiller. Darmstadt: Vol. 3, nº 7, 1797, pp. 34-37 (a partir deste ponto, usaremos a abreviatura “DH”, seguida da página de referência).

¹¹¹ Segundo Giannotti (In: DC, p. 40) “de modo análogo à revolução copernicana de Kant, Goethe transfere o olhar divino de Plotino, até então simbolizado pela luz, para o interior da nossa visão”. Ou seja, tanto para Kant quanto para Goethe, “os seres vivos são interpretados como organismos independentes, deixando de ser produto da criação

puramente sensível-imediatamente para o nível da identidade entre sujeito e objeto, a originalidade da interpretação que Hegel oferece da pintura de paisagens e dos objetos insignificantes compreende o deslocamento e a elevação desta unidade subjetivo-objetiva, pautada pelo entendimento e pela imaginação do “eu abstrato” kantiano, ao plano do espírito absoluto, cuja objetividade pressupõe um modelo ontológico-especulativo da historicidade e da sensibilidade artísticas, sendo “o colorido” na pintura a dimensão sógnica não de valores morais, como quer Goethe, e sim da liberdade sensível suprema do espírito. Nesse sentido, como mostra Werle (2013, p. 97), embora Hegel se inspire claramente na *Doutrina das cores* de Goethe, sobretudo nos momentos em que ele aborda, nos *Cursos de estética*, a questão das determinações do material sensível na arte pictórica (CE III, p. 230), ou mesmo quando ele se refere “à *simbologia da cor*”, a sua abordagem não se coaduna com o “projeto relativo ao sentido ético sensível da cor”, tampouco se restringe a aspectos puramente semiológicos ou simplesmente histórico-simbólicos na arte. Nessa direção, enfatiza o intérprete, “se há algo que Hegel toma de Goethe, isso é o caráter espiritual e não natural da cor” (idem, p. 98). Do mesmo modo, a análise histórica que Hegel faz do colorido também não pressupõe “o construto de uma história empírica das opiniões sobre a cor, tal como fez Goethe em sua *História do colorido* [*Geschichte des Kolorits*] na parte histórica da *Doutrina das cores*” (idem, *ibidem*). Ao contrário disso, a abordagem histórico-especulativa apresentada por Hegel, “consiste em localizar o tema da cor na pintura, que, segundo seu ponto de vista, pela primeira vez operou na história da arte de modo pleno com a arte do colorido, a saber, a pintura holandesa do século XVII” (idem, *ibidem*).

Nesse sentido, tendo em vista o desenvolvimento racional especulativo das formas [*Form*] históricas de arte, bem como a função sógnica da cor na pintura holandesa seiscentista, podemos afirmar que a estética de Hegel tem o seu começo (mas não a sua determinação mais elevada) ali onde o discurso ético-estético da *Doutrina das cores* encontra o seu termo, a saber, no “simbólico”, no “alegórico” (DC, p. 191) e, por conseguinte, no “pré-artístico” da forma [*Form*] de arte simbólica, na qual o pressentimento [*die Ahnung*] do absoluto e “a consciência

divina. A natureza é algo que parece ser construído por nossas mãos, por nossos olhos: ela existe somente quando se revela aos nossos sentidos”. Mas, ao contrário de Kant, que rejeita a formulação de princípios objetivos para determinação da coisa em si [*Die Sache selbst*], na compreensão de Goethe, “nada pode ser exterior a nós, o mundo se reflete como sujeito. Mas os próprios fenômenos objetivos também devem se manifestar nele”. Conferir: GIANNOTTI, Marco G. *Doutrina das cores: uma experiência poética*. In: GOETHE, Johann W. *Doutrina das cores*. Trad. Marco Geraude Giannotti. 4ª edição. São Paulo: Nova Alexandria, 2013, p. 40-41. Essa unidade especulativa entre objetividade e subjetividade que, em Goethe, se estabelece como propriedade subjetiva por meio da representação do entendimento, na qual a natureza exterior é compreendida como representação do ânimo subjetivo, isto é, como espírito finito ou como o absoluto que se faz “objeto para o espírito”, em Hegel, ao contrário, ela se determina como “unidade essencial” do espírito que, na forma da arte, se faz valer como espírito infinito, ou se preferirmos, como “objeto do absoluto”.

da exterioridade ainda se encontram inseparados” (CE II, p. 38) ou, em termos goetheanos, na qual “o princípio vital da natureza”, a sua finalidade ideal, coincide imediatamente com o princípio do próprio ânimo subjetivo (a “alma humana”), ainda que em termos de uma “síntese subjetiva”, meramente analógica e formal, da natureza externa entendida como uma representação ideal da alma humana.

Como já foi sustentado no capítulo anterior, ao contrário do “uno imediato” da forma de arte simbólica, na qual a ideia de uma “ressonância simpática” entre a vitalidade da natureza e a “vitalidade do indivíduo” é ainda caracterizada por uma certa “ausência de subjetividade” (pelo menos em comparação ao grau de formação e de situação da subjetividade moderna), na expressão pictórica ideal da natureza paisagística e dos objetos insignificantes, tal ressonância se determina como aprofundamento pleno do ânimo subjetivo (sendo a natureza já elaborada e reconhecida pelo sujeito como lado outro do *si mesmo*), de modo que não temos apenas a “aparência imediata” e abstrata do absoluto pressentido, mas antes a expressão “sínica da ideia” [*Zeichen der Idee*] – o que, no caso específico da pintura de paisagem e de natureza-morta, Hegel prefere nomear, como já foi indicado, de “magia do aparecer” [*Magie des Scheins*]. Quando, no contexto das *Preleções sobre estética*, em particular nas *Preleções* de 1828/29, Hegel faz uso da noção de “*Magie des Scheins*”¹¹² para explicar a função do colorido na pintura, ele não está se referindo a efeitos puramente formais, abstratos e ilusórios da cor, os quais imediatamente afetam e impressionam os nossos sentidos. Mais do que a mera afetação, para Hegel, a “magia do aparecer” corresponde ao conteúdo [*Gehalt*] essencial apresentado na forma [*Form*] vivificada e espiritualizada da cor, isto é, ao “conteúdo objetivo” que se revela como “uma aparência na aparência” [*ein Scheinen im Scheinen*] (VzÄ, p. 149). A tese fundamental, nesse caso, é que a *Magie des Scheins* “é uma visibilidade de reflexos” ou, se preferirmos, “uma aparência de outra aparência” [*ein Scheinen aus einem andern Scheinen*] (idem, *ibidem*), cuja função ressonante supõe, a um só tempo, a modificação da função exercida

¹¹² Nas *Preleções sobre estética* de 1828/29, Hegel define a noção de magia do seguinte modo: “esta magia do aparecer pode ser nomeada a musicalidade da pintura, é uma visibilidade de reflexos, uma aparência de outra aparência [*ein Scheinen aus einem andern Scheinen*]. Ela se liberta do que é objetivo exterior. O ser passa para a aparência e se mostra como uma aparência na aparência [*ein Scheinen im Scheinen*], e assim o objetivo passa para o subjetivo” (VzÄ, p. 149). Essa ideia de magia como “musicalidade da pintura” também aparece nas edições de Hotho e, em geral, os intérpretes hegelianos compreendem a noção como argumento de passagem da pintura à música, o que de fato faz todo o sentido quando consideramos a dimensão hierárquica do “sistema das artes” de Hegel. Todavia, segundo nossa compreensão, quando Hegel associa a ideia de “aparência da aparência” à noção de “musicalidade”, ele parece estar muito mais interessado em enfatizar a ideia de “reflexo”, ou melhor, de “ressonância simpática” como sendo o princípio de determinação do conteúdo [*Gehalt*] objetivo da arte – que se faz forma tanto pela “vivacidade do colorido” da pintura, quanto pela tonalidade estabelecida por meio do jogo harmônico e melódico na música – do que pura e simplesmente em estabelecer passagens de uma forma a outra forma, pautando-se em argumentos ligados exclusivamente ao aspecto dos meios de expressão artísticos.

pelo material sensível da cor – no sentido em que “o ser [*Sein*] da cor passa para a aparência” (idem, *ibidem*), isto é, transforma-se em signo enquanto “ser-posto” pela fantasia espiritual – e a manifestação de um *significado outro* mais elevado, cujo conteúdo [*Gehalt*] comunicado ultrapassa as determinações mais imediatas do simples aparecer. Nesse “regime do aparecer do verdadeiro”, a cor como signo da ideia absoluta faz as vezes da interioridade subjetiva, no sentido de ser ela uma espécie de “exterioridade recriada”, isto é, de manifestação vivaz e cintilante de uma alma aprofundada em si mesma, no particular como sujeito, e no universal como espírito.

Com efeito, o que Hegel compreende como sendo “um aparecer no aparecer” não é outra coisa senão o “aparecer poético” daquilo que comumente se manifesta, para os nossos sentidos imediatos e nossa consciência comum, como trivial, banal, prosaico. É nesse sentido que Hegel insiste na ideia de que, na modernidade, “assim como o espírito, pensando e conceitualizando, reproduz para si o mundo em representações e pensamentos”, assim também na arte em geral, e em particular na pintura, “a questão que se coloca, independente do próprio objeto, é a recriação subjetiva da exterioridade no elemento sensível das cores e da luz” (CE II, p. 335). E é justamente isso que podemos reconhecer e desfrutar nos impressionantes quadros de paisagens e de natureza morta, de van Goyen e de Kalf, assim como de outros artistas da mesma geração. Contudo, os objetos insignificantes do círculo mundano da arte romântica-moderna cumprem outra função na formação sensível desse “momento pleno de espírito e rico de ânimo”, na medida em que a natureza paisagística e os objetos de natureza morta não apenas se estabelecem autonomamente como gêneros artísticos, mas igualmente são tomados como conteúdos complementares para um determinado tema principal, por exemplo, nas situações de “concepção”, “composição” e “caracterização artísticas” (CE III, p. 242) de personagens universalmente desconhecidos, figuras comuns, mercadores, camponeses etc., ou seja, conteúdos que servem como complementos para a configuração adequada da assim nomeada “pintura de gênero”.

3.3 A profanação do sagrado e do característico como traço poético da pintura italiana quatrocentista

Uma terceira e mais ampla espécie de intimidade espiritual, ainda subjacente ao círculo mundano da arte romântica, é caracterizada pelas mais variadas “cenas da vida humana” que, de acordo com Hegel, “nos podem aparecer não apenas inteiramente contingentes, mas inclusive vulgares e ordinárias” (CE III, p. 242), a depender do modo como as concebemos e

julgamos. Isso porque o interior subjetivo contém em si mesmo o princípio da *particularidade* – essa espécie de “intimidade anfíbia”, circunscrita a “dois mundos” contraditórios (CE I, p. 72), o interior e o exterior –, que não se restringe aos objetos religiosos e tampouco acolhe como conteúdo apenas a vitalidade da natureza paisagística e dos objetos externamente insignificantes, mas vindica para si “toda e qualquer coisa onde o homem, como sujeito singular, pode depositar seu interesse e encontrar sua satisfação” (CE III, p. 277). Seja nos episódios domésticos comuns, dos cuidados com o ambiente, com a esposa, o marido e os filhos, os encontros e as intrigas familiares etc., seja nas cenas da vida pública, dos funcionários, oficiais, camponeses, mercadores, sentinelas, etc., é “a intimidade na presença imediata” em sua relação com o que é “comum e menor” que se faz valer como conteúdo [*Inhalt*] para a arte (idem, *ibidem*).

Se nos perguntarmos, porém, o que exatamente fornece o conteúdo [*Gehalt*] “conforme à arte”, e não simplesmente conforme a fins exteriores, a resposta de Hegel será, dessa vez, “a vitalidade e a alegria da existência autônoma em geral, na maior multiplicidade da finalidade e interesses peculiares” (idem *ibidem*). À primeira vista, a resposta do filósofo parece ir contra os seus próprios argumentos acerca do “romântico-moderno”, visto que, para ele, as finalidades e “peculiaridades particulares” do sujeito estão, segundo o conceito do belo artístico ou ideal, em estreita contraposição à “autêntica objetividade” artística, sendo dever do artista se abster totalmente de sua “espirituosidade” [*Witz*], de seu “estilo peculiar”, de sua “mera maneira”, ou de qualquer traço distintivo que remeta a características pessoais e psicológicas, caso queira apresentar uma criação [*Schöpfung*] “única e própria” de “um espírito” verdadeiramente “entusiasmado” (CE I, p. 296). No entanto, nota-se que Hegel oferece o mesmo “remédio” aplicado aos casos precedentes da natureza paisagística e dos objetos insignificantes, ao argumentar a seguir que o que realmente importa para a arte não reside no objeto em si, mas antes em sua vitalidade enquanto tal. Uma vez que a experiência humana se constitui, antes de tudo, no “presente imediato”, tanto o que o homem faz quanto o que ele consolida por meio de sua atividade, ainda que seja a atividade de menor valor para quem quer que seja, na medida em que ele se engaja e dispense “toda a energia de sua individualidade” em um determinado objeto, ele também “se torna uma coisa só com tal singularidade”, formando, por meio dessa “aderência” e dessa “absorção”, um estado de espírito harmônico, para o qual “o encanto da autonomia de uma tal existência para si mesma total, acabada e consumada” (CE III, p. 227) se dá a ver na arte como conteúdo real por si mesmo animado, vivificado.

Nesse sentido, na medida em que a arte nesse círculo reclama para si uma espécie de “intimidade na presença imediata”, cujo conteúdo absoluto, por um lado, deve conduzir ao

cotidiano e àquilo que é mais próximo à vida prosaica, mas que, por outro lado, como conteúdo essencial, também deve romper com toda “a trama da indigência, da sedução, da inclinação ou da aversão que nos atraem a uma tal presença ou nos afasta dela” (idem, p. 229) – de modo a recriar para nós a “autonomia perdida” da alegria e do conforto de uma existência livre e reconciliada consigo mesma –, o artista igualmente deve saber fixar o efêmero, “as mais fugazes expressões” de um gesto, de um rosto, de uma ação, dos “fenômenos mais instantâneos” das palavras, dos sons ou das cores, assim como deve saber “penetrar no detalhe, ser concreto, determinado, individualizado”, na medida em que é convidado a conservar para suas matérias “a individualidade idêntica da aparição viva em seu reluzir”, de modo a oferecer à fantasia [*Phantasie*] “uma determinidade na qual, ao mesmo tempo, permanece ativa a universalidade” (idem, p. 230), que, na vida prática dos homens, mantém-se contingente e destituída de valor. A ideia de Hegel, nesse caso, é muito próxima à tese defendida por Goethe em uma de suas *Conversações com Johann Peter Eckermann* (2016, p. 164), na qual ele sustenta que é dever do poeta moderno “abordar o particular”, pois, quando este se constituir como algo “sólido” e “sadio”, “expressará nele o universal” de um modo duradouro, que não “envelhecerá com o tempo”¹¹³. Mas, para Hegel, esse “fazer do transitório algo duradouro” significa algo mais. Ele implica não apenas a elevação de um dado conteúdo particular à sua dignidade universal com vistas a um despertar do “sentimento vivo das situações” (idem, *ibidem*), como quer Goethe, mas igualmente implica o “acrescentar algo de novo a estes objetos comuns, a saber, o amor, o sentido e o espírito, a alma, a partir da qual o artista os apreende, se apropria deles e assim infunde seu próprio entusiasmo da produção como uma nova vida naquilo que ele cria” (CE III, p. 230).

Na história da pintura, o contemporâneo do poeta florentino Dante, Giotto di Bondone (1267- 1337), certamente se destaca como aquele que pela primeira vez soube acrescentar algo de novo à arte, na medida em que a libertou da rigidez iconográfica perseguida pela pintura

¹¹³ Trata-se da obra mais conhecida de Eckermann, intitulada *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida (1823-1832)*. Nesse encontro datado de 11 de julho de 1825, Eckermann e Goethe estão conversando, entre outros assuntos, sobre a relação entre poesia e história mundial, em particular, sobre as vantagens e desvantagens que a história de uma dada nação pode oferecer à temática de uma dada obra poética. Nesse sentido, Goethe faz a seguinte comparação entre Inglaterra e França: “a história inglesa é excelente para a representação poética, pois é algo sólido, sadio e, portanto, universal, que se repete. A história francesa, ao contrário, não serve para a poesia, pois apresenta uma época de vida que não retorna. A literatura desse povo, tendo por base aquela época, constitui um particular que envelhecerá com o tempo”. Conferir: ECKERMANN, Johann P. *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida (1823-1832)*. Trad. Mario Luiz Frungillo. São Paulo: Editora Unesp, 2016, p. 163-164 (a partir deste ponto, usaremos a abreviatura “CCG”, seguida da página de referência da obra). Essa ideia de “duração” é muito próxima à leitura que Hegel faz dos conteúdos da arte holandesa do século XVII, muito embora, diferente de Goethe, no caso das particularidades do povo holandês, o que se conserva para o registro da arte posterior, segundo Hegel, é muito mais a Forma [*Form*] realizada como conteúdo [*Gehalt*] essencial (o humor objetivo) do que os conteúdos [*Inhalt*] particulares e o modo particular com que a história holandesa se determinou.

bizantina, ao mesmo tempo em que a conduziu à “humanização” e à “individualidade” por meio da implementação dos “objetos prosaicos” [*prosaischen Objekte*], ainda que de modo rudimentar e “pouco elevado” em relação ao todo. Nesse curso, Giotto inaugurou um novo marco na história da arte sob muitos aspectos. Em relação ao *status* artístico, como lembra Gombrich (2012, p. 288), “o artista deixou de ser um artífice entre artífices, pronto a executar encomendas de sapatos, armários ou pinturas” para se tornar agora “um mestre dotado de autonomia, não podendo alcançar fama e glória sem explorar os mistérios da natureza e sondar as leis secretas do universo”. No limite das inovações técnicas, os meios sensíveis da arte pictórica também receberam novos contornos e determinações: foi Giotto quem introduziu na pintura o ilusionismo tridimensional que tanto passou a ocupar o lugar da simples bidimensionalidade representada pelos quadros gregos, quanto possibilitou, pela primeira vez na história, uma visão sintética e unitária da perspectiva linear, isto é, uma representação da realidade articulada à concepção mais empírica do espaço, sendo o fenômeno da luz o elemento unificador capaz de revestir todas as camadas e partes da representação. Foi igualmente Giotto quem primeiro reformulou os meios técnicos de preparação e de mistura de cores, abdicando-se totalmente dos meios víscidos de combinação das cores e das produções de efeitos “patinados” (como, por exemplo, o efeito químico característico da pátina *vert-de-gris*, muito utilizado pelos artistas neogregos), substituindo a aplicação da cera pela “mistura das cores com leite clareado de jovens rebentos, de figos imaturos e com outras colas de base pouco oleosas” (CE III, p. 266). Como mostrou as *Investigações italianas* do historiador de von Rumohr (de onde Hegel extraiu as bases historiográficas de seu argumento), “os neogregos provavelmente se serviram da cera, como se verificou as pesquisas químicas, seja para a ligação das cores seja para a pátina, a partir das quais nasceu o tom escurecido, verde-amarelado, que não se pode esclarecer apenas a partir da luz de lâmpada” (idem, *ibidem*)¹¹⁴.

¹¹⁴ Essa tese adotada por von Rumohr e, posteriormente, elevada ao nível especulativo por Hegel em seu “sistema das cores” (CE III, p. 235) – o qual se divide basicamente entre “as cores originárias” (azul, amarelo e vermelho) e “as secundárias”, que derivam das cores primárias (CE III, p.234-235) – é extraída da *Doutrina das cores* de Goethe, para a qual o enigma da origem dos fenômenos duplos do “verde-amarelado” e do “amarelo-avermelhado” (conhecido como fenômeno da turvação iluminada) se resolve, grosso modo, no conceito de “fenômeno originário” [*Urphänomen*], sob o qual o fenômeno polarizado do “meio turvo” [*trübes Medium*] se manifesta como resultado particular (DC, p. 202). Como lembra Giannotti (in: DC, p. 202-203), em carta enviada a Goethe, em 2 de fevereiro de 1821, “Hegel define, melhor do que ninguém, o fenômeno primordial”, ao dizer entre outras coisas que: “o senhor coloca no princípio o simples e o abstrato [...] em seguida mostra como os fenômenos concretos surgem com o advento de novas formas de ação e de novas circunstâncias regendo todo o processo, de modo que a sequência simples se desenvolve até os compostos, ordenadas de tal modo que o complexo aparece em toda clareza por meio de sua composição” Conferir: HEGEL, Georg W. F. *Briefe von und an Hegel II (1813-1822)*. Herausgegeben von Johannes Hoffmeister. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1969. p. 94 (a partir deste ponto, usaremos a abreviatura “BEH”, seguida do volume “II” e da página de referência). Embora Giannotti interprete essa carta como um elogio de Hegel a Goethe, Karl Löwith, ao examinar o mesmo texto, conclui que Hegel estaria, na verdade, ironizando a tese de Goethe, por entender que o fenômeno originário é uma “abstração filosófica” que

Contudo, Giotto realizou algo ainda mais decisivo no que concerne à mudança de curso na escolha dos temas e dos objetos artísticos ao aproximá-los progressivamente da realidade cotidiana, ou melhor, ao integrar os assuntos estritamente religiosos à natureza e à experiência prosaica dos indivíduos. Nas *Preleções sobre estética* de 1828/29, Hegel celebra a conquista do pintor florentino ao elogiá-lo como aquele que fora responsável por “libertar a arte” do arcaísmo religioso da “era das trevas”:

aquele que libertou a arte é Giotto [...] Seus temas resultaram de uma intuição da natureza [*Naturanschauung*], algo muito diferente do que se vê na pintura bizantina. Primeiro, ele pintou objetos sagrados; depois ele incluiu o cômico [*das Lustige*] e o livre à sua arte. Santos mais novos, cujas ações estavam mais próximas de seu contexto presente, foram trazidos à vida, de modo que o verdadeiro [*das Wahrhafte*] também pudesse ser expressado. Lendas foram contadas sobre esses santos, primeiro, suas vidas sem mundo [*ihr weltloses Leben*], e assim a vida cotidiana se aproximou da arte, e a arte da natureza. Vitalidade [*Lebendigkeit*] e naturalidade foram, assim, os dois principais momentos que se procurou expressar. Soma-se a isso a imprudência da antiguidade de deixar o passado, o distante, e absorver o presente. A ideia de piedade [*der Frömmigkeit*] ganhou predominância e os meios, e o que constitui a forma [*Form*] da vivacidade, foram utilizados para expressar a profundidade da ideia. O carácter deste período decaiu-se em meados do século XV. As pinturas deste círculo podem nos remeter ao passado [*können uns zurückstoßen*]; podemos encontrá-las em nossa galeria (VzÄ, p. 142-43).¹¹⁵

A partir dessa revolução implementada por Giotto e aprofundada por seus contemporâneos, a arte caminhou a passos largos em direção à emancipação de seus objetos prosaicos, deixando celeremente para trás a exclusividade daquela “seriedade sagrada grandiosa”, que estava no âmago de seu estágio anterior (CE III, p. 267), incorporando em suas obras a vida animada pelas paixões, situações, ações, colisões etc., subjacentes ao novo “estado de mundo” pequeno-burguês em franca ascendência, sem, contudo, deixar de “progredir sempre mais para a associação da vida mundana exterior com os objetos religiosos” (idem, p. 269). Essa diluição do “sagrado” no “profano” é resultada da convergência de diversos fatores de ordem social,

parte do “empiricamente confuso”. Conferir: Löwith, Karl. *De Hegel a Nietzsche: a ruptura revolucionária no pensamento do séc. XIX – Marx e Kierkegaard*. Trad. Flamarion Caldeira Ramos et al. São Paulo: Editora Unesp, 2014, p. 14. Em conversa com Eckermann, Goethe o desafia a responder à pergunta sobre a origem do “fenômeno duplo” da “turvação iluminada” por meio de sua própria experiência com a “luz de lamparina”, o que, pouco mais tarde, no encontro de fevereiro de 1827, resultará na discordância entre os dois, já que, assim como Hegel, Eckermann aceita apenas parcialmente a tese de Goethe (CCG, p. 190-191; pp. 231-237).

¹¹⁵ Os exemplos aqui utilizados por Hegel são os das principais cenas da vida cristã retratadas por Giotto: “Em parte, a composição das figuras é simples, regular, Maria entre dois anjos; Cristo na cruz e Maria e José lado a lado formam imagens piramidais [*bilden pyramidalische Formen*]. Aqui, a uniformidade entra na multiplicidade, e algo bizarro [*Byzarres Etwas*] aparece para nós. Maria estendeu [*breitet*] o manto e uma multidão de adoradores a rodeia; o todo é bastante uniforme; as cores não têm a beleza da época seguinte [*der folgenden Zeit*]; não há expressão na fisionomia; há pouca sombra e luz; as cores em si não são apropriadas naturalmente, mas estão de acordo com a tradição” (VzÄ, p. 142-43).

política e religiosa que marcaram o mundo artístico europeu a partir do século XV, entres os quais se incluem 1) o gradual predomínio e relevância da burguesia, dos mercadores e das cidades em comparação ao antigo regime dos barões, de seus castelos e negócios no contexto da baixa Idade Média; 2) o maior reconhecimento e a autonomia atribuída à classe do “terceiro Estado” (os armeiros, ourives, tecelões, carpinteiros, arquitetos, pintores, em suma, os artífices e artesãos) em relação aos modos peculiares de tratamento e direcionamento no exercício de seus negócios pessoais e familiares; 3) o surgimento das primeiras “corporações” de defesa dos interesses dos artesões e artífices, bem como o advento dos primeiros “ateliês-escolas” de arquitetura, escultura e pintura; e 4) a dissolução do caráter internacional do estilo gótico e a ascensão e regionalização dos movimentos, escolas e estilos artísticos. Todavia, não obstante a esses fatores objetivos ligados à secularização da arte, na compreensão de Hegel, a progressão do mundo artístico (em especial da pintura), a partir de meados do século XV, deve-se fundamentalmente à habilidade espiritual de artistas como Masaccio (1401-1428), Fra Angelico da Fiesole (1395- 1445), Pietro Perugino (1446-1523), Rafael, Ticiano Vecellio (1488-1576) e *Correggio (1489-1534)*¹¹⁶, que souberam não apenas lidar afirmativamente com os objetos de cunho exclusivamente religioso, mas igualmente souberam conduzir, por meio de suas obras, “o progressivo aprofundamento vivo do conteúdo [*Gehalt*] religioso nas formas [*Formen*] da figura [*Gestalt*] humana e da expressão plena de alma dos traços humanos” (idem, p. 268), assim como souberam “atrair” para o domínio artístico “a efetividade restante e o presente” (idem, p. 269), que até então se viam sobrepujados pelo trato generalizado dos objetos sagrados. Desse modo, afirma Hegel:

a vida alegre, vigorosa e autônoma dos cidadãos com sua agitação, a espiritualidade de sua serenidade de vida [*Lebensheiterkeit*], o bem-estar [*Wohlergehen*] com o presente, era um traço de sentimento [*Empfindung*] que havia tomado posse da arte. Este despertar do prazer do humano [*Menschen*] em sua virtude, esta reconciliação com a efetividade, também penetrou [*eingetreten*] no espírito da arte. A arte tinha agora a grande liberdade de criar em perspectiva [*Hintergründe zu machen*], de desenhar tapetes em suas pinturas e, em geral, de conectar-se com o exterior. Imagens e retratos [*Bildnisse und Portraits*] de grandes personalidades [*Männern*] se tornaram objeto [*Gegenstand*] da arte. A paisagem, as instalações de igrejas, palácios, as obras arquitetônicas, nem mesmo os objetos domésticos [*die häuslichen Gegenstände*] foram negligenciados. Surgiu agora uma tarefa espiritual [*Eine geistvolle Aufgabe*]. Reconhecidamente [*freilich*], a piedade íntima [*innige*] do período anterior foi enfraquecida por esses objetos. Todavia, a arte

¹¹⁶ De acordo com Hegel, enquanto Masaccio se destacou por ter “assumido a pesquisa do claro-escuro”, tendo sido o primeiro a colocar em evidência a importância da luz na pintura, “Fra Angelico, por sua vez, destaca-se por ter “assumido a fundamentação da conexão interior, do significado que habita traços humanos do rosto, cujos tesouros ele somente descobriu para a pintura” (CE III, p. 268).

precisava destes momentos para atingir o seu topo [*Gipfel*]: tudo agora se tornou vivo [*Leben*], e não apenas esqueletos [*Gerüste*]; cor, situação [*Stellung*], tudo é significativo [*bezeichnend*] (VzÄ, p. 143).

Como efeito dessa “fusão” da “efetividade viva mais plena”, circunscrita aos limites inteiramente contingentes da experiência ordinária objetiva com o caráter meramente religioso da interioridade subjetiva, uma nova exigência sobreveio à arte, cuja finalidade agora era a de justamente aliançar os conteúdos mais elevados da “intimidade espiritual” religiosa, como o amor absoluto, a devoção e a penitência espirituais, aos conteúdos mais elevados da efetividade viva, as virtudes mundanas, como a felicidade, a firmeza cavalheiresca, a nobreza de caráter, a audácia burguesa, a constância, a retidão etc., de um modo tal que a vivacidade corporal e espiritual dos caracteres e das figuras aparecesse na obra individual como “uniformemente bela no interior e no exterior” (CE III, p. 270).

Segundo a análise de Hegel, embora Perugino, líder da escola “úmbria” e mestre de Rafael, destaque-se nessa esfera como quem soube “fundir a objetividade e vitalidade das formas exteriores” com a “pureza da alma destituída de mácula e da entrega total a sentimentos entusiastas e docemente dolorosos”, em um sentido análogo à maestria e ao sucesso dos mestres de Da Vinci e de Miguel Ângelo, Domenico Ghirlandaio (1448-1494) e Andrea del Verrocchio (1435-1448) – o que se pode notar, por exemplo, nos quadros *A adoração dos magos* (1504) e *Aparição da virgem a São Bernardo* (1490-94)¹¹⁷ –, foi o seu discípulo mais ilustre quem soube unificar o “supremo sentimento igrejeiro para temas artísticos religiosos, bem como o conhecimento pleno e a atenção amável para os fenômenos naturais em toda a vitalidade de suas cores e formas com o mesmo sentido da beleza dos antigos” (idem, p. 270-271). Além da inequívoca profundidade reflexiva, da simplicidade e da delicadeza no trato dos objetos religiosos, “assim como se considerou que Miguel Ângelo atingiu o zênite no domínio do corpo humano, Rafael foi considerado o artista que realizou o que a geração mais antiga se esforçara a conseguir: a perfeita e harmoniosa composição das figuras movimentando-se livremente” (GOMBRICH, 2016, p. 319), com a importante distinção, porém, de não se guiar pela “imitação” e “recepção” da “mera beleza das formas [*Formen*]” (CE III, p. 256), da “beleza exteriormente livre”, perseguida pelos gregos antigos, mas de se conduzir pelo princípio da

¹¹⁷ Ao examinar a *Aparição da virgem a São Bernardo* (1490-94) de Perugino, Gombrich lembra, entre outras coisas, que o mestre de Rafael, assim como o mestre de Miguel Ângelo, Ghirlandaio, e o mestre de Da Vinci, Verrocchio “pertencia à geração dos artistas muito bem-sucedidos que necessitavam de uma numerosa equipe de hábeis aprendizes para ajudá-los a executar as inúmeras encomendas que recebiam”. Entretanto, mais do que auxiliares, esses aprendizes também se tornaram fontes de inspiração para estes mestres, como é o caso, por exemplo, da técnica de execução do *sfumato*, que Perugino aprendeu de Da Vinci. Conferir: GOMBRICH, Ernst H. História da arte. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2012, p. 190-191. Na compreensão de Hegel, Rafael não apenas deu continuidade às técnicas e ao estilo de pintar do mestre como as elevou à “mais pura perfeição”.

“beleza interior e exteriormente livre” do espírito romântico-moderno, “penetrada inteiramente pela vitalidade individual pictórica e pela alma mais profunda da expressão, bem como por uma clareza alegre, aberta, até então não conhecida pelos italianos” (idem, p. 271). Mas, Ticiano foi ainda mais profundo em relação à “força do colorido” e à “riqueza da vitalidade natural”, assim como Correggio foi “superior no encanto mágico do claro-escuro, na elegância e graça plenas de alma do ânimo, das formas, dos movimentos e dos agrupamentos” (idem, *ibidem*).

No caso de Corregio, há ainda outro aspecto que se destaca em comparação a Rafael e Ticiano, no que diz respeito principalmente à sua habilidade para a “uniformidade bela” (no interior e no exterior) do caráter de suas figuras, nas quais “a beleza da individualidade” não é acolhida ela mesma no “ideal”, vale frisar, mediante o modelo simples da “beleza ideal”, determinada na forma [*Form*] da individualidade clássica dos deuses e dos homens, mas sim pela “particularidade” do ânimo por meio do qual se manifesta o duplo aspecto do “característico” [*Charakteristik*], que é, a um só tempo, particular (subjetivo) e universal (espiritual). Na verdade, tanto em Ticiano quanto em Rafael, é possível vislumbrar essa espécie de “caracterização absoluta”, por exemplo, no caso já examinado da Madona, em cuja expressão artística do caráter “não se encontra nada que não pertença a mãe de Deus” (idem, p. 258). Entretanto, o que se destaca em Corregio é a sua capacidade de deslocamento dos caracteres religiosos para o registro da personalidade de acordo com a “contingência do particular” e seu caráter multifacetado; e o exemplo favorito de Hegel, nesse caso, é o famoso quadro *Maria Madalena lendo* (1527-1530?), que o filósofo conheceu em Dresden. Mas, para que se possa compreender a diferença essencial entre os caracteres antigos e modernos – representados de modo especialmente claro nesse quadro de Corregio, e de modo ainda mais completo e sofisticado nas pinturas de gênero holandesa –, torna-se aqui necessária uma breve explicação do conceito hegeliano de “caracterização”.

Como sabemos, na forma de arte romântica, sobretudo, na arte pictórica, a determinação particularizada e cindida do ânimo subjetivo em relação ao exterior deve permanecer livre em si e para si, dado que, ao contrário dos parâmetros de determinação da “individualidade ideal” grega antiga, o entrelaçamento da parte com o todo não é estreito ao ponto da individualidade “abdicar-se” de si mesma em função da totalidade. Em termos simples, no romântico-moderno, não há unidade possível senão pela via da “particularidade contingente”, que se mantém ativa tanto no sujeito em si quanto na objetividade como ser para si. Desse modo, na arte, os conteúdos da individualidade não são acolhidos no “ideal” imediato-sensível, mas na particularidade que se faz ideal por meio da expressão do caráter. Na compreensão de Hegel, a diversidade desses caracteres “não são ideais de deuses, mas ideais humanos inteiramente

individuais, não apenas homens tais como deveriam ser, mas ideais humanos como efetivamente são e existem”, ou seja, “homens aos quais não faltam nem a particularidade do caráter nem uma conexão desta particularidade com o universal que preenche os indivíduos” (idem, p. 256)¹¹⁸. Esse é justamente o significado central da noção hegeliana especulativa de “caracterização”, que não deve se confundir com os significados atribuídos a mesma palavra pelos contemporâneos de Hegel (Schiller, Goethe e Schlegel), embora seja possível identificar alguma proximidade entre eles, uma vez que todos eles estão lidando com o mesmo problema da distinção substancial do mundo moderno em relação ao mundo antigo, por meio do termo tomado de empréstimo de Aloys Hirt.

No *Ensaio sobre o belo artístico* [*Versuch über das Kunstschöne*], publicado na Revista literária *Die Horen*, em 1797, Aloys Hirt propõe pela primeira vez o conceito de “característico” [*Charakteristik*] como uma espécie de “terceira via” em relação às determinações do fenômeno artístico moderno, propostas tanto pelo romantismo dos irmãos Schlegel, cujo enfoque era o naturalismo, (próximo àquele professado por Rumohr), quanto pelo classicismo de Weimar (entenda-se classicismo no sentido neoclássico, de uma postura retrospectiva em relação à antiga arte grega e romana), cuja ênfase era a beleza como idealização simbólica de um tipo. No referido texto, Hirt propõe a seguinte tese:

por *característico* [*Charakteristik*] eu entendo a individualidade distinta através da qual formas, movimentos e gestos, características e expressão – cor local, luz e sombra, claro-escuro e postura – são distinguidos conforme a

¹¹⁸ Marcia Gonçalves (2010, p. 94) identifica uma diferença importante no uso que Hegel faz do substantivo *Ideal* e do adjetivo *Ideel* em sua estética. Na compreensão da intérprete, enquanto Hegel utiliza o adjetivo *Ideel* para “caracterizar este novo momento da história e do desenvolvimento do conceito de arte, que encontra seu ponto de virada na pintura cristã, o substantivo *Ideal* ele reserva para descrever o fenômeno do belo”. Em suma, “*Ideel* diz respeito apenas à ideia, que não mais aparece em sua forma adequada, mas que em sua inadequada forma de aparição por meio de uma matéria sublimada pode agora ultrapassar a forma restrita de apreensão da intuição sensível”, garante a intérprete. Conferir: GONÇALVES, Marcia. Hegel: Materialização e desmaterialização da ideia nas obras de arte. In: *Os filósofos e a arte*. Organizado por Fernando Muniz et al. Rio de Janeiro: Rocco, 2010, pp. 79-102. Essa diferenciação, porém, apresenta dois aspectos problemáticos: de uso terminológico, e de significado do conceito de “ideal ou belo artístico”. Quanto ao primeiro aspecto, cumpre notar que Hegel faz uso do substantivo *Ideal* em vários momentos do estágio de determinação da arte romântica (seja nas edições de Hotho, seja nos *Cadernos*). Para citar um único exemplo, logo no primeiro parágrafo em que trata do “círculo religioso da arte romântica”, ele diz: “na medida em que a arte romântica, na exposição da subjetividade absoluta enquanto toda a verdade, possui o seu conteúdo substancial a união do espírito com a sua essência [...] então parece que é neste estágio que o *ideal* [*Ideal*] pela primeira vez está completamente em casa” (CE II, p. 265). Outra complicação é conceber o *Ideal* ou o *belo artístico* como significado exclusivo da *Form* de arte clássica (como se o *Ideal* fosse um conceito estático, que tem o seu princípio e consumação, início e conclusão, na arte clássica antiga), em vez de tomá-la como “a ideia absoluta enquanto tal” que sensivelmente se realiza na *Form* histórica, subjetivo-espiritual e da obra de arte, o que dispensaria, por conseguinte, “soluções reparadoras” como a de que “o *Ideel* diz respeito apenas à ideia”. No segundo capítulo deste trabalho nós examinamos a questão com o objetivo de demonstrar, entre outros pontos, que o conceito de arte em Hegel é pressuposto pela filosofia do espírito, o que, por si só, inviabiliza a possibilidade de compreendermos o “Hegel esteta” como um “classicista e/ou nacionalista” nostálgico.

exigência do objeto [...] apenas observando esta individualidade é que a obra de arte pode se tornar um tipo verdadeiro, uma reprodução genuína da natureza. Só assim o trabalho artístico se torna interessante, e só a esse respeito é que podemos admirar o talento do artista. (DH, 11, p. 34-37).

Segundo relata Ernst Osterkamp (2011, p. 129-130), Goethe foi um dos primeiros a incorporar a tese de Hirt à sua teoria da arte, sobretudo por identificar no conceito de “característico” a possibilidade de vinculação “da insignificante casualidade da aparência [*die gleichgültige Zufallserscheinung*] às linhas básicas de um tipo [*Typus*] que engloba o indivíduo”, isto é, da possibilidade de tratamento artístico do “caráter” como a expressão capaz de compensar “desvios intencionais do cânone” (idem, p. 129). Em sua carta a Schiller de 5 de julho de 1797, Goethe reafirma o seu interesse pela tese de Hirt ao enfatizar que “é muito bom que ele (Hirt) insista no característico e no patético em relação às artes visuais também”¹¹⁹. Em resposta à carta de Goethe, Schiller corrobora a relevância da tese de Hirt ao se referir ao característico como conceito fundamental para o combate ao classicismo de Lessing e Winckelmann:

parece-me que agora seria o momento certo para as obras de arte gregas serem iluminadas e examinadas do ponto de vista do característico, pois, em geral, os conceitos de Winckelmann e de Lessing ainda prevalecem [...] Parece-me que os novos estetas, em seus esforços para isolarem o conceito do belo e estabelecê-lo em uma pureza consciente, quase o esvaziaram e o transformaram em ruído vazio” (BSG, p. 418).

A tese de Hirt é igualmente bem recepcionada por Hegel, que recorre ao “característico” ora para se posicionar contra o romantismo e o classicismo de Weimar (em sentido análogo à crítica de Schiller em relação a Winckelmann e Lessing), ora “para contrastar o naturalismo” de Rumohr com um “idealismo aberto à representação da vida cotidiana, tal como apresentada pela pintura de gênero holandesa”, como aponta acertadamente Martin Donougho (2020, p. 88). Embora considere “sutil e convincente” o esforço de Hegel para “integrar o ideal com o exterior (ou a natureza) – seja na realidade retratada seja como obra de arte que significa essa realidade”, sobretudo, por meio da tese de que “o ideal vive no ordinário” (idem, p. 96) –, em sua investigação acerca do conceito de “caracterização”, Donougho conclui que a utilização desse “não conceito” tende a ser “tácita e não explícita” na estética hegeliana, dado que, ao “torná-lo claro e distinto ou tratá-lo como uma regra geral, Hegel iria simplesmente distorcer o seu

¹¹⁹ GOETHE, Johann W. von; SCHILLER, Friedrich. *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. Herausgegeben von Emil Staiger. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1977, p. 417 (a partir deste ponto, usaremos a abreviatura “BSG”, seguida da página de referência). Edição citada por Osterkamp, 2011, p. 129.

funcionamento” (idem, p. 98)¹²⁰. Ao concluir isso, Donougho parece desconsiderar, porém, dois aspectos que elucidam a abordagem do característico: 1) a correspondência semântica atribuída por Hegel ao termo caracterização em relação ao conceito de idealidade; e 2) os significados atribuídos por Hegel ao mesmo termo, quer em relação à diferença entre os caracteres antigos e modernos, quer em relação à diferença entre “a caracterização do indivíduo mesmo em sua essência mais própria, interior”, e o “caráter contingente”, cuja “situação” e “sentimento” expressados são de “espécie momentânea” ou mesmo “contraditória” (CE III, p. 258).

No que concerne a esses dois aspectos, faz-se necessário notar que, uma vez que Hegel estabelece na estética três níveis distintos de determinação do ideal, (isto é, o conceitual-especulativo, o histórico-espiritual e o subjetivo-expressivo), por isso mesmo, no caso particular da arte romântica-moderna, ele precisa estabelecer um tipo de “individualidade acolhida no ideal” que não prescindia de seus pressupostos conceitual e histórico, mas que, por outro lado, diferencie-se dos parâmetros de determinação particulares dos ideais simbólico e clássico. E é justamente esse o motivo principal que conduz Hegel à abordagem do característico, visto que, por meio desse conceito, o filósofo encontra a possibilidade de não apenas diferenciar os tipos de expressão dos caracteres antigos e modernos, como também encontra nele um espaço para determinação do “caráter inteiro”, que nada mais significa senão uma espécie de “individualidade ideal” que, ao contrário de sua determinação no domínio das formas simbólica e clássica, expressa, a partir da própria “contingência do particular”, a situação e o sentimento subjetivos em toda a sua natureza. Com efeito, a “ligação conceitual entre as duas categorias” (individualidade e idealidade), reivindicada por Donougho como forma de “abertura” e “plasticidade” do texto estético de Hegel (idem, p. 98), pode ser identificada, por exemplo, na passagem em que o filósofo deixa claro o seguinte:

medidos segundo parâmetros modernos, Zeus, Apolo, Diana etc. não são propriamente caracteres, embora podemos admirá-los como estas eternas individualidades elevadas, plásticas, ideais. No Aquiles homérico, Agamenón, na Clitemnestra de Ésquilo, no Odisseus, na Antígona, na Ismene etc. [...] já surge mais precisamente uma particularidade mais determinada [...], mas em Agamenón, Ajax, Odisseus etc. a particularidade permanece sempre de espécie universal [...]; o individual se une em entrecimento estreito com o universal e eleva o caráter na individualidade ideal. A pintura ao contrário,

¹²⁰ Assim o intérprete reclama: “tal como o característico, a individualidade tem um pé tanto na existência singular quanto no seu significado universal, tanto na vida cotidiana quanto na imputação ou apreensão para nós, talvez em retrospectiva distante. Uma ligação conceitual entre as duas categorias abriria o texto de formas surpreendentes, conferindo uma certa plasticidade à nossa interpretação de Hegel. Mas nenhuma dessas chaves parece estar disponível no material de palestra que temos”. Conferir: DONOUGHO, Martin. Hegel’s “characteristic” (die Charakteristik) in 1828-29. *Studi di estetica*, anno XLVIII, serie IV, 2020, pp. 97-98.

que não retém a particularidade naquela idealidade, desenvolve justamente toda a multiplicidade da particularidade também contingente, de modo que, em vez daqueles ideais plásticos [*plastischen*] dos Deuses e dos homens, agora vemos diante de nós *peças particulares* segundo a contingência do particular (CE III, p. 254-255).

Entre as possibilidades de expressão artística dessa multiplicidade da particularidade contingente inclui-se a pintura de *retratos*, que não apenas permite vislumbrar a imitação fiel da natureza fisionômica de uma dada figura, mas principalmente nos “oferece um tal conceito da vitalidade espiritual como uma fisionomia atual não nos oferece” (idem, p. 257), uma vez que por meio do retrato, tanto a “forma particular” quanto o “caráter particular” da figura, pode se apresentar por si mesma e de um modo tal que, em vez do indivíduo efetivo em si, é a “unidade da individualidade espiritual” que pode se expressar como “marcante” e “convicente”, bem como “o caráter espiritual” pode predominar e se destacar (idem, *ibidem*). Entretanto, para isso é necessário que o pintor não apenas demonstre sua habilidade de execução exterior no esboço e nos preenchimentos das formas fisionômicas e dos adornos, as partes do rosto, do busto, o agrupamento, as vestimentas, o colorido etc., mas primeiramente demonstre sua capacidade de configurar “o sentido e o caráter espirituais da figura”, como fizeram Ticiano e Albrecht Dürer em suas primorosas obras de retrato. No caso deste último, segundo Hegel, por mais que ele ainda contasse com poucos recursos para configuração de seus quadros, por meio da simplicidade de sua abordagem do desenho e do colorido, vemos que os traços se destacam e predominam como “determinados e grandiosos”, ao ponto de “acharmos que temos diante de nós, de modo inteiro, uma vida espiritual” (idem, *ibidem*).

Por mais que o gênero de retrato seja um meio potencialmente adequado à expressão das formas e dos caracteres particulares, ele não pode alcançar o nível próprio da idealidade caso o artista se restrinja à configuração exteriorizada dos traços peculiares da fisionomia, às espécies do colorido, às posições e aos agrupamentos sem, contudo, adequá-los ao principal: à “situação determinada”, por meio da qual um caráter espiritual é capaz de se expressar como “individualidade ideal” de um modo pleno e duradouro. Para Hegel, “a situação” pode ser entendida sob dois modos opostos entre si: ora como estado transitório, por exemplo, um sorriso contagiante, um gesto cativante, um semblante encantador etc., que se circunscrevem a situações psicológicas e momentâneas; ora como estado subjetivo-espiritual, no qual “a situação e o sentimento tomam toda a alma de um caráter que, por isso, dá a conhecer neles toda a sua natureza plena mais interior”, e para o qual “o sentido e o caráter espirituais da figura”, por assim dizer, sua biografia, seu agir e suas realizações, são suprasumidos e impressos em uma certa imagem. Contudo, seja no caso de um caráter universalmente

conhecido, para o qual é dispensável um enredamento em segundo plano, seja no caso de um caráter universalmente desconhecido, para o qual a situação e a composição do entorno são extremamente relevantes para uma expressão completa; somente a configuração adequada da situação e do sentimento em toda a sua natureza interior – a qual não deve ceder lugar “a nenhum outro pensamento senão aquele que a situação deve suscitar” (idem, p. 259) – pode efetivamente figurar “os verdadeiros momentos absolutos para a caracterização” (idem, p. 259). Voltemos ao exemplo de *Maria Madalena lendo* de Correggio, na qual a “caracterização absoluta” se expressa de modo admirável e eloquente.

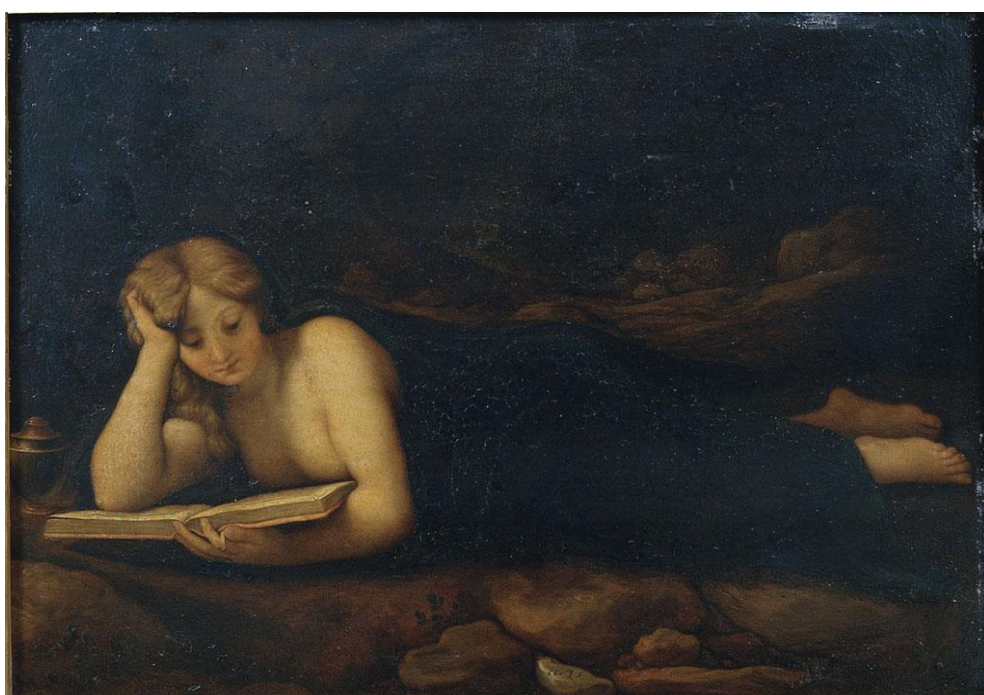


Figura 17: Antônio Allegri (Correggio), *Maria Madalena lendo (Réplica)*, óleo sobre cobre, 29,0 cm x 39 cm, 1527-1530. Galleria Borghese, Itália.
Fonte: <https://www.collezionegalleriaborghese.it> (Catálogo virtual).

Nessa imagem, considerada por Hegel “um dos objetos mais belos” (CE II, p. 284) do círculo “sagrado-profano” da arte, a “ninfã católica” (para usar o termo do historiador suíço Tristan Weddigen) aparece ociosa, deitada, em estado pleno de concentração e deleite sobre as letras de um livro espesso, e nos impressionando com um gesto inteiramente distinto da polêmica e controversa história da “pecadora arrependida”, cujas supostas transgressões e sentimento de culpa – atribuídos primeiramente pela interpretação de Gregório Magno do evangelho de Lucas (8:2) – são ainda adotadas no âmbito religioso-cristão, embora severamente refutadas, sobretudo, após a descoberta dos escritos gnósticos atribuídos à “seguidora de Jesus” (encontrados no *Codex Akhmin*, e adquiridos na cidade do Cairo pelo estudioso alemão Carl

Rheinhardt, em 1896). Tanto na época de Hegel quanto ainda hoje, pelo menos no âmbito das narrativas proselitistas católica e protestante, parece lugar-comum a adoção da versão tradicional da “pecadora penitente”. Mas, ainda permanece controverso para nós a questão sobre se Hegel, mesmo não tendo vivido para conhecer o evangelho apócrifo atribuído à Maria Madalena, levasse a sério tal versão. Pois, pelo menos na estética, não é o “pecado” ou a “conversão”, o “erotismo” ou a “santidade” da personagem pintada por Correggio, e reproduzida mais de trinta vezes já em meados do século XIX, o que em última instância interessa a Hegel¹²¹.

Nas edições de Hotho, há dois momentos centrais em que Hegel trata desse assunto: na parte em que aborda *O amor como ideal romântico*, e na seção “A pintura”, no momento em que trata da “caracterização” na arte romântica-moderna. Em ambos os casos, Hegel deixa claro que, embora o tema da conversão “pertença mais à religião que à arte”, o seu acontecimento é essencialmente interior, dado que pertence a uma “interioridade do ânimo” que tanto pode se “apoderar” do ato de conversão, quanto pode igualmente fazer “brilhar através do exterior” os seus momentos essenciais, “o amor-próprio” e “o caráter absoluto”, desde que a obra de arte seja capaz de “levar à intuição” o decurso inteiro que “reside em tais histórias” sem tergiversar, isto é, sem priorizar os conteúdos e os momentos negativos em detrimento ao momento afirmativo das histórias. Dessa espécie ideal é a Maria Madalena, para qual “nem o pecado nem

¹²¹ De acordo com o historiador de arte suíço e especialista em pintura renascentista, Tristan Weddigen (2010, p. 199), “a original *Maria Madalena* de Correggio data provavelmente de 1527 e é hoje considerada perdida. Dos numerosos exemplares que os grandes duques da Toscana encomendaram a Alessandro Allori (1535-1507) e seus alunos, um exemplar foi dado como presente à princesa Leonor d’Este (1537-1581), de doze anos, em 1609, quando ela entrou no *Convento Clarissiano de Carpi*. Era uma pintura sobre cobre, uma *Maria Madalena no deserto*, que veio de Correggio pela mão de Bronzino (Alessandro Allori) que, graças à moldura de prata decorada com pedras semipreciosas, pode ser identificada como a pintura que uniu a *Galleria Estensi*, provavelmente na década de 1620, e então, em 1746, chegou a Dresden graças a espetacular compra de Augusto III das cem melhores pinturas da coleção”. Considerada a pintura predileta de Augusto III, a *Maria Madalena lendo* (reconhecida como original de Correggio, pelo menos até o ano de seu desaparecimento, em 1945) foi pendurada no quarto do rei da Polônia a partir de 1750, curiosamente, ao lado de uma imagem da Virgem Maria, pintada pelo florentino Carlo Dolci (1616-1686), ressalta Weddigen. Segundo o historiador, essa predileção pessoal e adesão compulsiva de Augusto III à pintura renascentista italiana não se deve apenas ao fato de sua formação ter se dado na Itália, ou mesmo devido a sua conversão ao catolicismo, mas principalmente em função de seu interesse político de combater decorosamente a reforma protestante (que na ocasião de seu reinado já predominava no ambiente saxão) por meio da “transferência da italianidade” para a Saxônia, bem como da tentativa de transformação (arquitetônica, pictórica, etc.) de Dresden “em uma segunda Veneza artificial” (idem, p. 204). Nesse sentido, na compreensão de Weddigen, a *Maria Madalena* de Dresden “satisfaz duas necessidades diametralmente opostas” do rei: a necessidade “sensível-estética” de um colecionador de arte, e a necessidade de “representação e decoro de um monarca católico” em reino predominantemente protestante (idem, p. 205). Em sua estética, Hegel não toca nessa questão, o que é bastante compreensível, uma vez que ele interpreta a *Maria Madalena* de Dresden como “pintura histórica” e não como “pintura religiosa”, sendo o “característico” o “traço poético fundamental” de “refusão e conversão” dos aspectos simbólicos, “religiosos-prosaicos” (pecado e culpa, sedução e erotismo), da obra. Sobre isso conferir: Weddigen, Tristan. *Mary Magdalene in the desert: the Dresden picture gallery, a crypto-Catholic collection? In: Sacred possessions: collecting Italian religious art (1500-1900)*. Edited by Feigenbaum, Gail et al. Los Angeles: Getty Research Institute, pp. 189-206.

a santidade são tomados de modo tão sério” (idem, *ibidem*). Se o juízo mais elevado sobre a história inteira de Madalena fosse, na arte, uma questão de “consciência moral” [*Gewissen*], cuja religião figura como principal instrutora, então poderíamos considerar com Hegel que “seu pecado é tão atraente quando sua conversão”. Pois, desse ponto de vista simbólico, o “erro” de Maria “não está em ter amado demais”, diz Hegel, “mas este é por assim dizer seu belo, comovente erro, no fato de que ela crê ser uma pecadora, pois sua beleza mesma, plena de sentimento, fornece apenas a representação de que ela em seu amor foi nobre e de ânimo profundo” (idem, *ibidem*).

Entretanto, não é esse o conteúdo fundamental estabelecido por Correggio em sua obra. Ao contrário de qualquer “rastro de reflexão moralizante”, o que vemos aqui é, por um lado, uma total indiferença de Madalena em relação ao “pecado” ou à “conversão”, à “culpa” ou à “santidade” e, por outro lado, um “entrar-em-si-mesmo [*Insichgehen*] profundo”, que não sugere nenhuma “situação momentânea”, mas antes significa “um retorno apenas para si mesma” em toda a sua natureza e caráter (CE III, p. 259). Nesse aspecto, é surpreendente o modo com que Correggio consegue conduzir as impotências de um espírito estatizado e objetificado à autoconsciência de sua impossibilidade por meio do estabelecimento do “traço poético fundamental”, que, nesse caso, manifesta-se no próprio “caráter inteiro” (da história da situação atual) de Maria Madalena.

Em toda a expressão, na forma nos traços do rosto, na veste, na postura, no ambiente etc., o artista, por isso, não deixou nenhum rastro de reflexão sobre uma das circunstâncias que pudessem remeter ao pecado e à culpa; ela não tem consciência destas épocas, mas apenas está aprofundada em seu estado atual, e esta fé, esta meditação, este aprofundamento parece ser seu caráter inteiro, autêntico (CE III, p. 259).

No entanto, se Correggio nos surpreende pelo modo como ele conseguiu aprofundar um conteúdo [*Gehalt*] religioso, subsumindo-o no tratamento ideal da efetividade presente por meio do característico sem, contudo, perder de vista a unidade do amor reconciliado em si com o caráter autêntico da figura representada – em um sentido análogo ao modo como os artistas meridionais em geral souberam atrair para o domínio artístico a efetividade do presente, em seus primeiros passos no movimento de transição do sagrado ao profano –, os artistas setentrionais nos surpreendem ainda mais em matéria de consolidação desse progressivo aprofundamento, já que é ao norte dos Alpes, em particular, no contexto da conhecida Idade de Ouro da Holanda (o sec. XVII), que assistimos a essa transição se realizar de modo completo.

Considerando o espírito em que foram gestadas as obras italianas, por exemplo, de Da Vinci, Perugino, Rafael, Corregio e Ticiano, entre outros mestres renascentistas, não nos parece forçosa a percepção de que os temas mundanos se sobressaíram em ampla escala em relação aos assuntos religiosos. Assim também, “as pinturas desta época não deixam nada a desejar em termos de desenho, cor e situação. Por outro lado, se olharmos para um quadro italiano, seremos mais atraídos pelos ideais, já que neles também não falta a beleza espiritual [*Schöngeistige*]” (VzÄ, p. 145). No entanto, é igualmente verdade que não apenas a pintura, mas também a arte italiana do *Quattrocento* e do *Cinquecento*, como um todo, mantiveram-se em parte associadas aos fundamentos da idealidade antiga, grega e romana, em parte permaneceram justapostas aos objetos e temas da religiosidade cristã, ainda que sob a forma da suprassunção [*Alfhebung*] destas. E, nesse aspecto, na visão Hegel, os artistas alemães e dos Países Baixos, em especial os pintores holandeses, possuem o inegável mérito de terem, na contramão dos italianos, transitado de maneira mais precisa e elevada todo o amplo círculo do conteúdo, dos objetos, dos assuntos e dos modos internos e externos de tratamentos dos materiais, tendo alcançado, desse modo, a mais surpreendente expressão de uma efetividade reanimada.

CAPÍTULO 4 – O humor objetivo na pintura holandesa e na poesia alemã: a aposta final de Hegel

O terceiro ingrediente é na verdade a divisão final da arte sob a divisão [*Zerfallen*] final do subjetivo e do objetivo, na qual o espiritual, por um lado, se torna inteiramente subjetivo, e o natural, o real [*Reelle*], se torna inteiramente externo; e que os objetos [*die Gegenstände*], por um lado, como objetos prosaicos [*prosaischen Objekte*], se tornam objetos [*Gegenstände*] de arte, e o subjetivo do espírito e do ânimo assume a forma de arte [*die Kunstform*]. Por um lado, o material [*der Stoff*] torna-se assim inteiramente prosaico, natureza objetiva externa, e os objetos prosaicos, assim concebidos, tornam-se objetos de arte. [...] Aqui surge a dificuldade de dizer o que são obras de arte [*was Kunstwerke sind*]; se, quando tais objetos são tratados com maestria, tais obras podem ser chamadas de obras de arte [...] eles podem ser objetos ruins e imorais [*unsittliche*] que compõem o conteúdo ao qual a arte dá a forma de beleza. É preciso dizer que eles são obras de arte porque no sentido abstrato, sentido geral, tudo o que é particular está incluído. Mas, uma vez que se fala de arte no sentido filosófico, deve-se exigir conteúdo [*Gehalt*], material [*Stoff*], ideia interior e, além disso, que o conteúdo peculiar [*der eigentümliche Gehalt*] seja um conteúdo verdadeiro, substancial em si e por si mesmo (PKÄ, p. 151).

4.1 A pintura holandesa seiscentista como paradigma do humor objetivo

Desde as expressões mais elevadas do sentimento (no particular e no universal), o amor-próprio, a piedade, o conforto e a beatitude autênticas, passando pelas virtudes mundanas da honra, da fidelidade, da coragem, da alegria etc., bem como pela vivificação dos objetos comuns (as paisagens, rios, florestas, pessoas comuns, enfeites dos vestidos e dos vasos etc.), até “a caracterização completamente viva na suprema verdade da arte” (CE III, p. 275), sem contar com a surpreendente representação de ações dramáticas e situações “travessas e cômicas” de pessoas comuns da comunidade –, tudo isso foi transformado, graças ao “talento completo” dos mestres alemães antigos e dos mestres holandeses da escola seiscentista, em motivos autênticos para a artificação e reanimação do valor afirmativo da vida moderna nos Países Baixos, em particular, na Holanda, cujos pilares da autonomia e da liberdade conquistadas por esse povo foram primeiramente construídos pela sua própria história como nação independente.

Como é amplamente sabido, na “Idade de Ouro” holandesa (1581-1672), o país experienciava uma fase de grande prosperidade na economia, no comércio, na educação, na cultura, no transporte e na tecnologia. Naquela época a Holanda era considerada uma das principais potências navais da Europa, dominando uma parte significativa do comércio mundial e possuindo dezenas de colônias pelo mundo, inclusive na região nordeste do Brasil. Embora Hegel ressalte que, do ponto de vista político (antes de 1648, quando a Holanda havia se

libertado oficialmente do domínio espanhol)¹²², grande parte dos cidadãos holandeses, “incluindo o mais corajoso do país e o mais astuto do mar”, consistia em “empreendedores e abastados que, sossegados em sua atividade, não queria subir muito na vida” (idem, p. 274), do ponto de vista da prosperidade econômica e tecnológica (assim como ocorrera no mesmo período com a Itália), a Holanda possuía muitas províncias independentes, por exemplo, Utrecht e Amsterdam, além de um sofisticado sistema fluvial de canais que conectavam uma cidade à outra, o que favorecia a circulação de mercadorias e a troca comercial.

Naturalmente, toda essa riqueza e prosperidade da Holanda não teriam sido conquistadas sem o trabalho incansável, a valorização dos gostos próprios e, principalmente, a luta dos cidadãos holandeses por sua autonomia e liberdade religiosa e civil em relação à coroa espanhola. O estilo de vida desses cidadãos protestantes era tão marcadamente peculiar em relação à região meridional dos Países Baixos (que mantiveram, entre outras características, sua profissão de fé católica, como foi o caso da Antuérpia), que historiadores como Gombrich (2012, p. 414) costumam comparar equivocadamente (pelo menos de acordo com a compreensão de Hegel) suas concepções com a dos “puritanos ingleses”, que eram “devotos, trabalhadores, incansáveis, parcimoniosos, a quem desagradava, em sua grande maioria, a pompa exuberante dos costumes e maneiras meridionais”¹²³. Embora essa austeridade seja levada em consideração no exame de Hegel, o fator que mais o impressiona nessa “fase de ouro” da Holanda é o modo peculiar como ela foi conquistada pelos cidadãos, sobre o qual não encontramos relatos “nem de uma alta nobreza que persiga seus príncipes e tiranos ou lhes prescreva leis, nem de um povo de agricultores e camponeses oprimidos que se rebelassem como os suíços” (CE III, p. 274); o

¹²² O longo processo de libertação da Holanda (e das demais seis províncias do norte dos Países Baixos) do reino espanhol é marcado por dois eventos distintos: o primeiro, consolidado pelo acordo da *União de Utrecht*, em 26 de julho de 1581, no qual a Holanda apresentou uma declaração formal de sua independência da Espanha, e por meio da qual se tornou possível a realização de novos acordos entre as províncias holandesas. O segundo é marcado pelo *Tratado de Paz de Vestfália*, consolidado quase sete décadas depois da *Declaração*, resultado da *Guerra dos oitenta anos* (1568-1648). O discurso de Hegel sobre a arte holandesa envolve ambos os momentos: a “penetração da reforma”, a “Revolta” e, finalmente, a “vitória” celebrada também na arte.

¹²³ Em *Preleções sobre filosofia da história*, a distinção e a crítica que Hegel faz do protestantismo puritano, fanático, dos ingleses em relação ao “protestantismo calvinista dos holandeses” são claras: “Também na Inglaterra, a Igreja protestante teve que se fixar por meio da guerra: a luta era contra os reis, pois eles pertenciam secretamente à religião católica, já que nela encontraram confirmado o princípio da arbitrariedade absoluta. Contra a asserção da perfeição do poder absolutista, [...] o povo fanático sublevou-se e alcançou, no confronto do catolicismo exterior com o puritanismo, o âmago da interioridade, que se esvaía num mundo objetivo – em parte, elevando-se fanaticamente; em parte, mostrando-se ridiculamente incongruente [...] essa segurança, porém, reside na obediência servil e religiosa, e só existe quando a constituição e todo o direito estatal se baseiam na propriedade positiva [...] a Holanda ao contrário, defendeu-se heroicamente de seus opressores. A classe profissional, as corporações, as sociedades protetoras construíram a milícia, e com heroísmo venceram, naquela época, a famosa infantaria espanhola [...] nessa paz [conquistada heroicamente], manifesta-se o objetivo da perfeita particularidade e a determinação do direito privado em todos os aspectos; ele é a *anarquia constituída*”. Conferir: HEGEL, Georg. W. F. *Filosofia da História*. Trad. Maria Rodrigues. Brasília: Editora Unb, 1999, p. 358 (a partir deste ponto, usaremos a abreviatura “FH”, seguida da página de referência da obra).

que não significa, porém, que esse povo não soubesse lutar para defender sua liberdade e seus direitos adquiridos. Ao contrário do que se passa com as elites escravocratas e vulgares, incapazes de defenderem interesses públicos e espirituais – como diz Hegel, “grupos que impedem qualquer organização política de se estabelecer firmemente” (FH, p. 369-70), “um domínio de vontades individuais” totalmente unilaterais e abstratas –, os holandeses tiveram discernimento e deliberação espiritual sobre o tempo, a hora e, principalmente, o alvo certo, contra o qual decidiram justificadamente lutar em defesa de suas conquistas. Nas palavras de Hegel,

quando chegou a hora de defender a liberdade de seus direitos conquistados de modo justo, os privilégios particulares de suas províncias, das cidades e das corporações, com confiança audaz em Deus despertaram seu ânimo e entendimento, sem medo da hegemonia espanhola sobre metade do mundo, se expuseram a todos os perigos, derramaram corajosamente seu sangue e, por meio desta audácia e perseverança justificadas, conquistaram vitoriosamente sua autonomia e liberdade civil (CE III, p. 274).

Essa conquista histórico-política de autonomia e liberdade civil é, por assim dizer, a pedra de toque, o arcabouço material (ou contedúístico), sobre o qual os motivos autênticos para a artificação e reanimação do valor afirmativo da vida são derivados e determinados como expressão do conteúdo [*Gehalt*] substancial do “humor objetivo” holandês. Mas, para que possamos compreender adequadamente esse caráter consistente e particular da idealidade artística holandesa – cujo humor objetivo se expressa como resultado da conversão e refusão plenas dos conteúdos [*Inhalt*] do espírito subjetivo e objetivo em conteúdo substancial, tal como exige conceito da arte romântica-moderna –, é imprescindível considerarmos três condicionantes intrínsecos à determinação geral e específica do conceito hegeliano de “humor objetivo”, sem os quais, em nossa compreensão, torna-se frágil e confuso o entendimento adequado do conceito em questão.

Em primeiro lugar, precisamos considerar que o conteúdo [*Gehalt*] absoluto, seja em relação ao “humor objetivo holandês seiscentista” seja em relação “humor objetivo alemão oitocentista”, não pode ser compreendido sem o devido exame em torno das condições objetivas, histórico-políticas e artísticas de cada contexto, posto que o conteúdo [*Gehalt*] absoluto de uma obra de arte consistente é produzido justamente com base nos conteúdos finitos do espírito subjetivo e objetivo. Por outro lado, em segundo lugar, é preciso considerar que o caráter objetivo (no sentido de substancial) do “humor” na arte em geral implica um determinado nível superior de autonomia e liberdade espirituais, em que a “autoconsciência”

das vontades subjetivas em comparação à objetividade histórica e jurídico-institucional (a Constituição) é retomada, transfigurada e reanimada no plano da expressão sensível-humorística, enquanto “autoconsciência absoluta”, que nada mais significa senão a “constituição” como “produção de conteúdo do espírito em si e a partir de si mesmo” (GW 8, p. 278). Sendo assim, em terceiro lugar, é preciso levar em conta a diferença fundamental da qualidade particular do “humor objetivo” da arte holandesa em comparação à qualidade universal do “humor objetivo” da arte alemã, sendo a primeira a expressão sensível de um “conteúdo absoluto” na forma de uma “autoconsciência nacional”, e a segunda, a expressão de um conteúdo absoluto na forma de uma “autoconsciência universal” do espírito. Nesse sentido, como veremos a seguir, ao contrário da opinião de alguns intérpretes hegelianos, a posição afirmativa de Hegel sobre a *Revolta* holandesa e o seu contraste em relação ao entusiasmo e à crítica do filósofo acerca da *Revolução francesa*, não diz respeito a nenhuma mudança sistemática de posição do “Hegel tardio” em relação ao “jovem Hegel”, mas sim à determinação filosófico-histórica (e, por conseguinte, estético-filosófica) do contexto particular holandês seiscentista em comparação ao contexto particular alemão oitocentista.

De fato, ao tratar brevemente, nos *Cursos de estética*, da “conquista vitoriosa de autonomia e liberdade civil” dos holandeses, Hegel não toca na questão do contraste entre o seu elogio ao caráter “afirmativo” da *Revolta* holandesa e o seu inegável entusiasmo pela *Revolução francesa*, cuja negatividade em muitos aspectos se infinitizou na cisão entre a “razão da vontade” e a “liberdade da ação” no âmbito das conquistas histórico-políticas, para as quais a “tomada de consciência” como reconciliação possível das “vontades subjetivas” com a “Constituição”, permaneceu estorvada pelo fracasso do “princípio atomístico liberal”, como critica o filósofo em sua *Filosofia da História*¹²⁴. Na opinião de Rutter (2010, p. 79), esse contraste implica sobremaneira uma certa mudança de posição do “Hegel maduro” em relação ao “caráter negativo da *Revolução francesa*”¹²⁵. Mas, teria Hegel de fato mudado de posição

¹²⁴ Ao observar a conexão da *Revolução francesa* com a história mundial, por meio da diferenciação e relação entre o “conteúdo histórico” e a “luta do formalismo”, Hegel entende que a “abstração do liberalismo” (o atomismo liberal) e a “servidão religiosa” (a disputa fanática entre protestantismo e catolicismo) foram aspectos estruturantes da impossibilidade da “tomada de consciência” e do fracasso da Revolução, não apenas na França, mas em toda a Europa: “no que tange à expansão exterior, quase todos os Estados modernos foram alçados pela conquista do mesmo princípio ou foram expressamente introduzidos nele. O liberalismo dominou de modo especial todas as nações latinas, a saber, o mundo católico romano, como a França, a Itália e a Espanha. Mas por toda parte ele fracassou. Primeiramente, fracassou a sua grande organização na França, depois, na Espanha e na Itália, ou seja, duas vezes nos Estados onde foi introduzido [...] A abstração do liberalismo percorreu, a partir da França, o mundo latino, mas permaneceu ajustada a não-liberdade política por intermédio da servidão religiosa [...] esses países retornaram à sua antiga situação” (FH, p. 370).

¹²⁵ O argumento de Rutter (2010, p. 79) é que, para Hegel, “os holandeses não só ganharam a sua liberdade de forma negativa, como os revolucionários franceses”, mas, de modo afirmativo, “conseguiram também concretizá-

em relação ao seu entusiasmo revolucionário ao criticar os efeitos negativos da *Revolução francesa* e elogiar os resultados afirmativos da *Revolta* holandesa? Em nossa compreensão a questão é muito menos de “posição” e muito mais de “observação da formação” [*Bildung*] daquilo que o próprio filósofo nomeia “tomada de consciência” ou “autoconsciência” do espírito subjetivo e objetivo no plano rememorativo do absoluto. Nesse aspecto, em vista dos três fatores condicionantes levantados acima, embora não seja propósito deste trabalho aprofundar assuntos da filosofia do espírito objetivo, é imprescindível, pelo menos, uma breve avaliação sobre essa suposta mudança de compreensão, na *Filosofia da história* e na *Estética*, do Hegel tardio em relação ao contexto da *Revolução francesa*, posto que ela está diretamente relacionada à determinação hegeliana do conceito de “humor objetivo”.

Como sabemos, em sua fase de estudos no seminário de Tübingen (momento que a revolução explodiu na França e se espalhou por toda Europa), Hegel não foi apenas um entusiasta da *Revolução* e participou dos círculos estudantis simpatizantes dela, mas principalmente liderou como “porta-voz” popular e “sempre alegre” esse clube político, dentro e fora dos muros do *Stift*. Como relata Vieweg (2019, p. 73), “Hegel foi uma das figuras centrais entre os estudantes apoiadores revolucionários em Württemberg”. Junto com Schelling, Renz, Christian Friedrich Hiller, entre outros, na época de Tübingen, Hegel esperava, “como Pallas Athena, que a liberdade sagrada triunfasse sobre o despotismo” do Estado e do clero (idem, *ibidem*)¹²⁶. Embora o novo biógrafo de Hegel enfatize que as simpatias do filósofo, ao contrário de alguns de seus colegas, “estavam com os Girondinos moderados”, sendo que “seus ataques eram dirigidos contra as zonas geladas do despotismo político e intelectual” (idem, *ibidem*), havia já no século XIX quem defendesse o contrário, como é o caso do ilustre aluno de Hegel, Bruno Bauer, que garantiu ser o pensamento do professor essencialmente Jacobino: revolucionário quanto à política e ateu quanto à religião (Bauer, 1841 *apud* Lukács, 2018, p. 603).¹²⁷ Entretanto, como ressalta György Lukács (2018, p. 603), essa *trombeta do juízo final*

la sem perder o seu fundamento numa forma de vida”, e cuja “tradição da pintura de gênero sugere a liberdade positiva, a sensação de estar em casa, que é a sua maior realização”.

¹²⁶ Segundo Rozenkanz e Vieweg, foi nesse contexto que Hegel “lançou as primeiras bases para o princípio” da liberdade como direito para todas as pessoas, “o que determinou consistentemente seu pensamento, tanto em suas reflexões sobre as filosofias de Rousseau e Kant quanto através de seu trabalho nos círculos estudantis” (2019, p. 67). Nessa experiência, Hegel compreende a Revolução francesa como um “verdadeiro espetáculo filosófico, o espetáculo de como um Estado sai da ideia de Estado, de seu conceito, e entra para o mundo. A Revolução é a sua experiência política básica. As ideias filosóficas do *Contrato social* de Rousseau ganham eficácia política na *Declaração dos direitos do homem e do cidadão* de 1789 e na nova constituição da França de 1791” (idem, *ibidem*). Em suma, para o jovem Hegel, a Revolução foi a “aurora da liberdade”, contra a qual a “velha estrutura da injustiça” não poderia oferecer resistência (idem, *ibidem*).

¹²⁷ No ensaio fortemente crítico sobre *O projeto de lei da reforma inglesa* [*Über die englische Reformbill*], Hegel expressa, de passagem, o caráter democrático da constituição de 1793, articulada por Robespierre e “aceita por todo o povo”, apesar de seu fracasso. Curioso observar ainda que, nesse ensaio de quatro partes – sendo as três

de Bauer “é uma crestomatia espiritualmente composta de sentenças de Hegel que, na política, apontam para a revolução e, na religião, para o ateísmo”.

Todavia, esse entusiasmo de Hegel pela *Revolução* não o levou à indiferença em relação aos efeitos negativos da guerra. Como recorda Vieweg (2019, p. 360), “já em Jena ele havia comparado a guerra com o diabo [*dem Teufel*]. Por princípio, em sua filosofia política posterior, a guerra é considerada como um estado de irracionalidade, ilegalidade e violência [*Unvernunft, Rechtlosigkeit und Gewalt*]”. Por outro lado, é igualmente em Jena que Hegel experimentou tanto do entusiasmo de seu conhecido encontro com Napoleão, “o espírito mundial a cavalo”, quanto “testemunhou os horrores da guerra”¹²⁸. Suas cartas endereçadas ao amigo Niethammer são provas “paradigmáticas”, diz Vieweg, da “face dupla” da visão do filósofo em relação às guerras napoleônicas que, em parte garantiram a positividade da “libertação do domínio estrangeiro” e das amarras feudais absolutistas, em parte culminaram na negatividade da progressiva transformação do *Code Napoléon* em instrumento de “guerra de conquista”, o que contribuiu para a sucessiva “restauração reacionária [*antifortschrittliche Wiederherstellung*] do que sobreviveu” (idem, ibidem)¹²⁹.

primeiras publicadas no *Diário do Estado da Prússia*, em 26 e 29 de abril de 1831, e a quarta parte censurada pelo Estado –, Hegel expressa claramente a sua insatisfação e resistência em relação à proposta de Reforma em curso na Inglaterra, a qual os prussianos em geral reconheciam como modelo a ser seguido, o que irritou Hegel profundamente. Conferir: HEGEL, Georg W. F. *Schriften und Entwürfe II (1826-1831). Gesammelte Werke*. Band 16. Unter Mitarbeit von Christoph Jamme herausgegeben von Friedrich Hogemann. Düsseldorf: Felix Meiner, 2001, p. 376. Terry Pinkard (2000, p. 641) analisou esse ensaio e o interpretou como uma espécie de “banho de água fria” proporcionado por Hegel aos entusiastas da *Reforma inglesa* na Alemanha. Nas palavras do intérprete, “Hegel ficou profundamente perturbado com os acontecimentos do verão de 1830 e a consequente agitação, e continuou a dedicar muito de sua energia para tentar entender o que esses eventos poderiam significar em termos de sua própria visão, agora bem trabalhada, sobre a história, a política e a vida moderna. Na primavera de 1830, ele deu mais substância a ela em um comentário publicado sobre o que ele via como tendências igualmente perigosas começando a emanar da Inglaterra, pois o Parlamento estava colocando em andamento um Projeto de Lei de Reforma que alegava alterar fundamentalmente o arranjo constitucional da Inglaterra” (idem, p. 640). Embora a crítica feroz de Hegel estivesse explicitamente voltada para os ingleses, há motivos suficientes para sustentar que suas preocupações estavam diretamente ligadas à inclinação reformista da Alemanha. Afinal, “para muitos na Prússia, a Lei de Reforma Inglesa era tão importante quanto qualquer legislação sendo articulada em casa. Alguns prussianos, particularmente os liberais, viam a Inglaterra como o próprio modelo de modernidade, ou seja, um modelo constitucional monarca combinado com um governo representativo, o qual, todavia, favorecia apenas os *homens de substância* que detinham as rédeas do poder” (idem, p. 642-643). Sobre isso conferir: PINKARD, Terry. *Hegel: a biography*. New York: Cambridge University Press, 2000, pp. 640-644.

¹²⁸ Sobre isso, Vieweg (2019, p. 359-360) ainda descreve os seguintes episódios perturbadores acompanhados atentamente por Hegel: “Em 1812, os sinais da campanha de Napoleão contra a Rússia se intensificaram; com base no acordo de aliança bávaro-francesa, as tropas bávaras receberam suas ordens de marcha. Em outubro de 1812, espalhou-se a notícia de que Napoleão estava retornando a Paris e, em novembro, Hegel não estava mais de tão bom humor. Em 1813, como em Jena, Hegel testemunhou os horrores da guerra. Relatos contemporâneos como o de Merkel descrevem a terrível retirada da Rússia das tropas francesas e bávaras, os milhares de enfermos e feridos que miseravelmente congelaram até a morte, morreram de fome e enlouqueceram” (idem, ibidem).

¹²⁹ Nesse ponto, Vieweg se refere, em particular, às famosas três cartas (também citadas por intérpretes como Rozenkranz e György Lukács) enviadas por Hegel a Niethammer, respectivamente, em 05 de julho (BEH., I, p. 114) e 13 de outubro de 1806 (BEH I, p. 114) e em 29 de abril de 1814 (BEH II, p. 27-28). Como relembra o biógrafo, nas três cartas “Hegel defende a nova constituição francesa e os objetivos básicos da Revolução de 1789. No grande mestre parisiense de direito constitucional, ele vê um indivíduo histórico-mundial que representa um

Quanto a essa “face dupla” da visão de Hegel em relação à *Revolução* napoleônica, Lukács (2018, p. 589) entende que, do ponto de vista de suas convicções políticas, “em todo esse período e até a derrubada de Napoleão ou mesmo depois disso, Hegel foi adepto convicto da política da *Confederação do Reno*”, embora mais tarde ele tenha se aproximado “bem mais da realidade histórica concreta da Alemanha contemporânea do que na época em que esperava uma reconfiguração radical da Alemanha mediante a política napoleônica da *Confederação do Reno*” (idem, p. 601). Nesse sentido, sem entrar em detalhes sobre as supostas mudanças das convicções políticas de Hegel, o intérprete ressalta que, por mais que se possa notar que “a transformação da concepção hegeliana de história com a do período de Jena tenha sido um desenvolvimento para a direita, uma acomodação à situação vigente na Alemanha, a coruja de Minerva de Hegel jamais se transformou em corvo da reação no período da Restauração” (idem, *ibidem*). Em outros termos, “o fato é que, em todo esse período, Hegel seguidamente combateu o liberalismo Alemão” (idem, p. 602). Já em relação à concepção filosófico-histórica de Hegel posterior ao contexto da *Revolução* e da *Fenomenologia*, embora Lukács ressalve não ter ocorrido “mudança na concepção metodológica geral de Hegel quanto ao modo da realização, do impor-se da ideia na realidade histórica” – isto é, “da essencialidade do surgimento do novo, de seu caráter como conceito simples que se concretiza gradativamente, se desmembra em momentos e que impregna toda realidade” (idem, p. 596) –, o intérprete aponta um significativo *contraste geral* no que concerne ao deslocamento da periodização filosófico-histórica construída por Hegel após a queda de Napoleão em relação à periodização da época de Jena. Embora não aprofunde o assunto, para Lukács, a “ideia básica” do contraste que se evidencia nas *Preleções sobre filosofia da história* é a de que, por um lado, “uma revolução social e estatal do naipe da que foi produzida pela revolução francesa só se tornou possível e necessária em países em que a Reforma não fora vitoriosa” e que, por outro lado, “a revolução do tipo da francesa constitui tentativa vã dos povos de efetuar por vias seculares a reconciliação da razão com a realidade que, na Alemanha, foi levada a termo pela Reforma” (idem, p. 599).

Aqui se coloca, porém, a questão de saber se esse “contraste” na periodização filosófico-histórica é suficiente para considerarmos uma “mudança substantiva” (mais à direita) na posição política do Hegel tardio, como aponta Lukács. Do mesmo modo, coloca-se a questão

novo princípio progressista e traz novos pensamentos e instituições para toda a Europa que abalam a ultrapassada ordem feudal. Os antigos impérios caíram e o *Código Napoleón* teve que ser introduzido como um novo código de lei. Mas, os velhos instrumentos políticos, assim como o terror e a guerra, estavam sendo usados para governar” (2019, p. 360). Sobre o primeiro volume das *Cartas de e para Hegel* conferir: HEGEL, Georg W. F. *Briefe von und an Hegel I (1785-1812)*. Herausgegeben von Johannes Hoffmeister. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1969. pp. 104-114 (a partir deste ponto, usaremos a abreviatura “BEH”, seguida do volume “I” e da página de referência).

de saber se os elogios de Hegel à *Revolta* dos holandeses (A guerra dos oitenta anos) anulam o seu entusiasmo pela *Revolução francesa*. Sobre o primeiro ponto, concordamos com Lukács que essa é uma investigação cuja análise deve ser cuidadosa para se chegar a conclusões razoáveis, e que, para nós, seria impossível desenvolvê-la neste trabalho de modo aprofundado e responsivo. Contudo, parece suficiente e razoável para o nosso propósito seguir parte do procedimento de Lukács e sugerir ao menos que, do ponto de vista metodológico da “filosofia especulativa”, os objetivos de Hegel estão muito menos ligados a “posições unilaterais” em si (por exemplo, se mediante o método ele muda de posição e passa de revolucionário a reformista/conformista, de católico a protestante, de panteísta a ateu etc.); e muito mais conectados à sua “observação atenta da formação” [*Bildung*] da “autoconsciência” (quer na forma [*Form*] do espírito objetivo quer na forma [*Form*] da “liberdade sensível plena” da arte), não no sentido da “coruja de Minerva” capaz de alçar voo apenas no crepúsculo, mas como “filho do próprio tempo”, que se esforçou por observar e compreender o passado subsumido na forma “autoconsciente” do espírito presente, de modo a proceder segundo ele tanto na situação de juventude quanto posteriormente; e isso pode ser verificado nos tópicos finais das *Preleções sobre filosofia da história*, mesmo que de modo resumido, assim como nos exemplos que Hegel oferece sobre a pintura holandesa em sua estética.

Nos dois últimos tópicos *Preleções sobre filosofia da história*, em que aborda “o curso da Revolução na França” e “como ela se tornou histórico mundial”, Hegel resume sua posição sobre a *Revolução* e a *Reforma*, na qual podemos verificar a sua postura filosófico-especulativa subjacente à contradição interna entre os dois fenômenos. Aqui o objetivo central do filósofo é fazer uma exposição lógico-histórica sobre o “duplo aspecto” da liberdade – tanto no que diz respeito ao seu conteúdo e finalidade, “a objetividade, a coisa em si”, quanto no que se refere à “forma da liberdade, o sujeito que se sabe atuante” (FH, 2008, p. 366) – em relação “aos três elementos e poderes do Estado vivo” sem, contudo, penetrar os desdobramentos particulares de cada um: as leis da racionalidade; a atividade concreta das leis cuja figura é o governo; e o querer interior das leis (a tomada de consciência) como forma possível de superação da “colisão de vontades subjetivas”.

A determinação inicial desse registro de “liberdade objetiva ou real” se manifesta no direito em si (as leis da liberdade da propriedade, da pessoa e da força de trabalho) enquanto forma de supressão “da servidão e da escravidão”, bem como de todas as determinações oriundas da “não-liberdade” imposta pelo “sistema feudal” (*idem, ibidem*). De modo concreto, a determinação desses “princípios de liberdade abstrata” encontrou a sua realização completa no contexto da Revolução francesa, com a “transformação do Estado a partir do conceito de

direito” (idem, p. 368); primeiro, com a constituição da *realeza*, cujos “fundamentos abstratos” estavam rodeados pela “desconfiança absoluta”, o poder executivo nas mãos do poder legislativo, e a dinastia sob suspeita do povo; segundo, com a “Convenção Nacional” regida pelos fundamentos abstratos da *liberdade* e da *virtude*, isto é, do direito em si e da contingência da vontade interior, que pode ser “sublime” ou “perversa” em seus interesses. À virtude sublime como vontade interna justa, Hegel associa afirmativamente a figura do advogado e político francês Robespierre, “o incorruptível”, para o qual “a virtude foi algo de muito sério” (idem, ibidem), e nesse ponto específico é possível concordar com Bauer que o pensamento de Hegel é Jacobino. No entanto, como a “vontade interna”, sem as formas jurídicas estabelecidas, só pode “ser reconhecida e julgada por si mesma”, o ambiente da “suspeita” se torna o seu principal adversário, ou seja, onde reina a virtude *em si* reina igualmente o *terror*, pois “a vontade subjetiva que governa através da fé acarreta a mais terrível tirania” (idem, ibidem), enfatiza Hegel.

Nesse caso, faltava ao curso da Revolução uma nova figura cujo “imenso poder de caráter” e “vontade individual na liderança do Estado” (idem, p. 369) estivesse essencialmente comprometida com formas jurídicas concretas capazes de rechaçar a tirania e a perversão e promover a liberdade civil; faltava o “poder governamental” de Napoleão e o seu principal instrumento, o *Code*. A esse respeito, a admiração de Hegel (mas também de Goethe) por Napoleão, o seu apoio à Revolução e ao Código Civil francês são fatos que podem ser comprovados com base nas cartas que ele enviou a Niethammer, quando ainda estava em Jena, em particular, nas cartas enviadas em 13 de outubro de 1806 e em 11 de fevereiro de 1808, como já demonstraram Rosenkantz e Lukács¹³⁰. Quanto à fase tardia do pensamento, Lukács também já demonstrou que a Revolução francesa obteve na filosofia da história de Hegel “uma avaliação extraordinariamente positiva”, embora seja questionável “o momento exato em que ocorreu cada um dos enunciados de Hegel”, no caso de suas *Preleções*, já que elas são compilações feitas por alunos do filósofo. Mas, todo o entusiasmo de Hegel em relação ao curso

¹³⁰ Em carta enviada a Niethammer, em 05 de julho, Hegel relata entre outros fatos o seguinte: “vi o imperador – esse espírito universal – saindo a cavalo para proceder ao reconhecimento da cidade; de fato é uma sensação maravilhosa ver um indivíduo como esse que, concentrado aqui em um só ponto sentado sobre um cavalo, estende a mão sobre o mundo e o conquista” (BEH I, p. 114 *apud* Lukács, 2018, p. 589). Já em carta enviada em 11 de fevereiro de 1808, Hegel comenta a introdução do *Code Napoleon* na Alemanha e afirma, entre outras questões o seguinte: “A importância do *Code*, porém, não se compara com a importância da esperança que poderia resultar do fato de que também os demais trechos da Constituição francesa ou vestifálica sejam introduzidos. Dificilmente isso se fará de modo voluntário ou por nossa sensatez [...], mas, se for da vontade do céu, ou seja, do imperador francês, de que desapareçam as modalidades próprias da centralização e organização vigentes até agora, nas quais não há justiça, nem popularidade, e sim apenas a arbitrariedade e esperteza do indivíduo” (BEH I, p. 218). Carta citada por Lukács em: LUKÁCS, György. *O jovem Hegel e os problemas da sociedade capitalista*. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2018, p. 590.

completo da Revolução não é isento da crítica. Em uma das passagens da *Filosofia da história*, por um lado, o filósofo elogia a expansão das campanhas de Napoleão por toda Europa, mas, por outro lado, ele igualmente reconhece as suas “impotências”:

com o imenso poder de seu caráter, ele se dirigiu para o exterior, subjugou toda a Europa, e espalhou por toda parte as suas próprias instituições liberais. Jamais se obteve maior vitória, jamais se executaram marchas tão geniais; todavia também nunca a importância da vitória surgiu tão nitidamente naquela época. A mentalidade dos povos, isto é, sua religiosidade e nacionalidade, finalmente derrubou esse colosso, e na França, por sua vez, estabeleceu-se uma monarquia constitucional com a constituição para o seu fundamento. Surge então, mais uma vez, a oposição entre vontade interna e desconfiança (FH, 2008, p. 369).

A partir desse ponto é razoável sugerir que, para o filósofo da história mundial, os aspectos negativos da Revolução não se devem exatamente ao curso dela própria ou a seu declínio com a queda de Napoleão, mas antes àquilo que ela não foi competente para formar mediante os limites do espírito objetivo *per se*: a “tomada de consciência” das “vontades subjetivas”, que estão essencialmente associadas à “religiosidade e à nacionalidade” como “mentalidade dos povos”, o que interferiu justamente na expansão “histórico-mundial” da Revolução. De outra parte, é razoável sugerir ainda que, ao criticar o fracasso da “tomada de consciência”, Hegel não está se referindo à religião cristã em suas ramificações (catolicismo, protestantismo luterano ou calvinista) apenas como poder político e de Estado, mas principalmente como poder de “instrução da consciência universal”, isto é, como instrutora cujo poder maior é o da formação [*Bildung*] representacional [*Vorstellung*] das “vontades subjetivas” que, conseqüentemente, exercem o papel de governo ou, pelo menos, participam dele em todos os níveis de sua determinação (da liberdade como direito em si, da constituição e das vontades subjetivas)¹³¹.

¹³¹ Na visão de Lukács (2018, p. 604), as falas “ambíguas e dicotômicas” de Hegel em relação ao catolicismo e protestantismo expressam sobretudo “a linha esotérica de sua posição em relação à religião”. No entanto, segundo a nossa compreensão, geralmente quando se quer exigir posições axiomáticas por parte de um filósofo interessado na “observação” e na “compreensão” (conceitual) especulativa de uma racionalidade justaposta às contradições apresentadas pelo entendimento à intuição e representação, os resultados da interpretação não costumam escapar ao viés da “unilateralidade” ou do “relativismo”. Isso pode ser identificado, por exemplo, com base nas “confusões” causadas por Hegel no que se refere à arte e à religião. Nesse sentido, enquanto para alguns leitores (como Frederico Guilherme III e Frederico Schlegel), a filosofia da religião de Hegel seria uma expressão flagrante do “veneno panteísta” ou do “satanismo filosófico” disseminado na cultura alemã oitocentista; para outros, ela seria um elogio ao “ateísmo”, ao “luteranismo”, ou ao “catolicismo”. De outra parte, em relação à filosofia da arte a situação não é muito diferente: “orientalismo simbolista”, “classicismo teofânico” e “nacionalismo nostálgico” são algumas características frequentemente atribuídas à “ciência da arte” de Hegel. Ora, em vez da busca obsessiva por posições unilaterais e rígidas, talvez ainda seja necessário e atual o estabelecimento de uma distinção mais aprofundada, por exemplo, entre o que significa a religião enquanto “religião civil”, “instituição Igreja” ou “instrumento político”, e o que significa, para Hegel, a religião como *Form* e *Gehalt* que, a um só tempo (a partir

A tomada de consciência, nesse registro, é o “querer interior das leis, não só do costume, mas da conscientização de que as leis e a própria constituição seriam algo sólido, e que o mais sublime dever do indivíduo seria subjugar as vontades particulares” (idem, p. 367). Mas, para Hegel, na França ocorreu justamente o contrário. Se, por um lado, “os franceses viviam na mentira quando teciam elogios cheios de afeto à monarquia, cheios de bençãos, vivendo por quinze anos nessa farsa”, por outro lado, igualmente, “quando a Carta Magna era o lema universal e as duas partes haviam a jurado, a vontade interna (que de um lado era católica) fazia da destruição das instituições existentes um caso de consciência” (idem, p. 367), tendo sido necessários quarenta anos de guerra para que “os distúrbios” cessassem e o “nascimento da satisfação” se concretizasse. Com base nesse relato, Hegel entende que a única “conscientização” sadia seria aquela capaz de “subordinar e abandonar todas essas opiniões perante o substancial do Estado” (entenda-se, a *Constituição*), frente ao qual não deveria existir “nada mais sublime ou sagrado”, nem mesmo na religião, que não deveria conter “nada que fosse diferente da constituição estatal” (idem, *ibidem*). No entanto, o fato de que a constituição estatal deve estar acima das meras opiniões religiosas não exclui o fato de que a religião e o Estado, quando se diferenciam em termos de “conteúdo”, se igualam entre si na “raiz”, ou seja, “são a mesma coisa” no nível da vontade interior das leis, com o agravante de que “as leis são mais conservadas na religião” (idem, *ibidem*) que no Estado, pelos motivos já apresentados. E é justamente nesse sentido que Hegel afirma não ser possível “uma constituição sensata com a religião católica”, visto que “governo e povo precisam ter, reciprocamente, esta última garantia da vontade interna, e só a pode ter numa religião que não se oponha à constituição estatal racional” (idem *ibidem*).

Em parte, é verdade que Hegel encontra certa “reciprocidade” na Reforma, não porque ele se declara luterano ou porque é um reformista/conformista – considerá-lo conformista corresponderia assumir de modo “dualista” o caráter “estático” de seu *conceito* [*Begriff*], cuja natureza é essencialmente *especulativa*, além do que é amplamente sabido que ele fora um crítico tenaz tanto do catolicismo quanto do protestantismo –, mas antes porque ele identifica

da observação filosófico-especulativa), fundamenta, determina e transcende [no devir] as formas e os conteúdos finitos da religião como *objeto do espírito* (subjetivo e objetivo). Evidentemente, esse é um trabalho de fôlego que deixamos para outras oportunidades. Entretanto, com base nas afirmações “esotéricas” ou “exotéricas” de Hegel sobre a religião, é imprescindível observar que, nesta última parte das *Preleções sobre filosofia da história*, ele sempre está se referindo criticamente à “religião civil”, ou à “instituição Igreja”, enquanto forma [*Form*] sublevada aos fins objetivos do espírito, um “instrumento político”, que historicamente se determina como doutrina, seja para o catolicismo, seja para o protestantismo. Hegel não defende, em nenhuma circunstância, uma visão instrumentalista da religião, já que esta forma [*Form*] é determinada mediante os fins mais elevados da “autoconsciência” e do “autoconhecimento” do espírito absoluto. E é por isso mesmo que ele se refere criticamente aos dogmas religiosos, enquanto instrumentos políticos subjugados e sublevados aos fins objetivos do espírito.

na história europeia pós-revolução francesa duas experiências concretas no que concerne ao problema do momento afirmativo da “tomada de consciência”: 1) que o “liberalismo” dominou o “mundo católico romano”, especialmente, as nações de tradição latina (França, Espanha e Itália), as quais, ao adotarem “o princípio atomístico do liberalismo”, não apenas experimentaram do seu fracasso e “retornaram a sua antiga situação”, mas igualmente permaneceram “ajustadas à não-liberdade política por intermédio da servidão religiosa” (idem, p. 370); e 2) que as “nações protestantes” que se defrontaram com as de tradição latina, como a Inglaterra, mesmo tendo dado “grandes provas de sua estabilidade”, mostraram-se reacionárias em relação à verdadeira liberdade, seja em função de seu “pragmatismo essencialmente administrativo”, seja em função de seus “atrasos” subjacentes às inconsistências e às injustiças do antigo “direito feudal”, por exemplo, as vendas e arranjos de cargos oficiais “para os filhos mais jovens” (idem, p. 372) ¹³².

Com base nessas cisões e entraves, Hegel chega à seguinte tese: “é enganosa a afirmação de que as algemas do direito e da liberdade poderiam ser soltas sem a libertação da consciência, que uma revolução poderia existir sem reforma” (idem, p. 370). Mas, sobre qual “reforma” Hegel está se referindo? À Reforma luterana em sentido estrito? Ou à reforma como “libertação da consciência”? – nos parágrafos seguintes, percebe-se que ele está falando da reforma em ambos os aspectos, particular e geral, isto é, como um passado concreto que se revelou insatisfatório em relação à formação da “libertação da consciência” e, ao mesmo tempo, como um presente concreto que carece de “governança dos sábios”. E aqui Hegel fala especificamente

¹³² Como lembram Rosenkranz e Lukács, tanto na juventude quanto na posterioridade, Hegel foi um crítico tenaz da religião cristã, seja do catolicismo ou do protestantismo. Nas enciclopédias de 1827 e 1830, por exemplo, ao criticar os pensadores apologistas do catolicismo, ele afirma: “De maneira coerente foi a religião católica tão altamente louvada, e ainda é muitas vezes louvada, como a única pela qual a solidez dos governos é assegurada – de fato, governos tais, ligados a instituições que se fundam sobre a não-liberdade do espírito, deve ser livre ética e juridicamente; isto é [governos ligados] a instituições do não-direito e a um estado de corrupção ética e de barbárie. Mas, esses governos não sabem que têm no fanatismo a potência terrível que não se apresenta hostilmente contra eles, só enquanto – e na condição de – ficarem presos na escravidão do não direito e da imoralidade. Conferir: HEGEL, Georg W. F. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830). *Gesammelte Werke*. Band 20. Herausgegeben von Wolfgang Bonsiepen und Hans Christian Lucas. Düsseldorf: Felix Meiner, 1992, p. 534 (a partir deste ponto, usaremos a abreviatura “GW”, seguida do volume “20” e da página de referência). Parágrafo citado por Lukács, 2018, p. 600. Já em relação à crítica ao sectarismo protestante, e não apenas católico, Lukács faz referência aos blocos de anotações de Hegel sobre filosofia da religião publicados por Rosenkranz. Nessas notas Hegel afirma, entre outras questões, o seguinte: “Um partido é quando se esfacela em si mesmo. É o caso do protestantismo, cujas diferenças agora se quer fazer coincidir em tentativas de união; – prova de que ele já não o é mais, pois nas decomposições e diferença interior se constitui como realidade. Por ocasião do surgimento do protestantismo, haviam sido cessadas todas as cismas do catolicismo. Agora a verdade da religião cristã está sempre à prova, não se sabe para quem; pois não é com os turcos que estamos lidando” (Rosenkranz, 1844, p. 537-538 *apud* Lukács, 2018, p. 604). Mais adiante ele ainda acrescenta uma anedota: “Na Suábia se diz sobre algo que aconteceu há muito tempo: já faz tanto tempo que logo não será mais verdadeiro. Assim, já faz muito tempo que Cristo morreu por nossos pecados que isso logo não será mais verdadeiro” (Rosenkranz, 1844, p. 541 *apud* Lukács, 2018, p. 604).

da situação da Alemanha (o alvo principal de seu diagnóstico) que, embora tenha se beneficiado tanto das conquistas da Revolução quanto da reconciliação da “religião com o direito” (a Reforma), a ela igualmente faltou a “governança dos sábios”, no sentido exato de que “nas leis fixas e na organização definida do Estado, a decisão única do monarca foi abandonada, dando-se pouca atenção ao substancial” (idem, p. 373), ou seja, a governança sábia da constituição estatal (nesse ponto, é provável que Hegel esteja criticando o “acordão” da *Santa Aliança*, que envolveu as principais potências monarquistas da Europa: Império russo, Império austríaco e Reino prussiano, e que foi justamente o evento responsável pelo retorno ao despotismo e pelo sepultamento do que havia de mais “sagrado” a ser preservado da Revolução, isto é, a governança sábia da “constituição estatal”, que ainda nem existia na Alemanha, embora tivesse sido prometida por Frederico Guilherme III)¹³³.

Nesse sentido, o diagnóstico de Hegel é que os países europeus ligados diretamente à Revolução souberam desenvolvê-la como “objeto emancipatório”, mas não como “sujeito emancipado”. Ou seja, se lembrarmos da abordagem feita no capítulo anterior deste trabalho, veremos que tanto para o jovem Hegel quanto para o Hegel posterior, se, por um lado, o espírito reivindica para si a objetividade segundo as formas jurídico-institucionais de regulação da vida social (a Constituição), por outro lado, ele também reivindica uma segunda forma mais elevada

¹³³ Um dado curioso a respeito do espírito inequivocamente revolucionário de Hegel, de sua insatisfação e resistência no que tange tanto a governança de Frederico Guilherme III (1770-1840) quanto ao “acordão” da *Santa aliança*, é o evento do jantar, em Dresden, em julho de 1820, relatado no diário do seu aluno Friedrich Forster. A data do jantar era 14 de julho e, acompanhado do aluno e amigo Foster (na época perseguido pela polícia por causa de suas críticas ao governo), Hegel se hospedara na “Pousada Estrela Azul”, em Dresden, a fim de conhecer a cidade e suas galerias de arte. Como relata Pinkard (2000, p. 451), na noite de 14 de julho vários amigos e compatriotas de outras universidades se reuniram para jantar com Hegel e Forster. Em certo momento do encontro, quando o habitual vinho local *Meißner* foi oferecido a Hegel, ele o rejeitou, pedindo em vez disso algumas garrafas de *Champagne Sillery*, o mais distinto champanhe de sua época. Depois de distribuir as caras garrafas de Sillery ao redor da mesa, ele pediu a seus companheiros que esvasiassem seus copos na memória do dia em que eles estavam bebendo. No entanto, como todos ficaram sem entender o motivo da comemoração, Hegel então declarou em alto e bom tom: “Este copo é para o dia 14 de julho de 1789” (data da derrubada da Bastilha). Conferir: FORSTER, Friedrich. In: HEGEL, Georg W. F. *Hegel in Berichten seiner Zeitgenossen*. Herausgegeben von Günter F. Nicolin. Hamburg: Felix Meiner, 1970, pp. 215-216 (a partir deste ponto, usaremos a abreviatura “HBZ”, seguida da página de referência). Anotações citadas por Pinkard (2000, p. 451-452). Segundo o biógrafo norte-americano, mal sabia Hegel que ele também estava sendo vigiado pela polícia de Dresden. Naquele momento, todos os que estavam à mesa “ficaram espantados”; o professor que no mês seguinte comemoraria seus 50 anos de idade, igualmente em Dresden e na companhia de intelectuais como Goethe, “não só havia comprado o melhor champanhe disponível” para seus alunos e amigos, “como também comemorava a *Revolução* no auge da reação e em um momento em que ele mesmo poderia estar em perigo” (idem, p. 452), ressalta Pinkard. Se por um lado, enquanto um dos mais apreciados e criticados professor de Berlim, Hegel poderia ser considerado um *Biedermeier* (um burguês conservador, como o considera Pinkard), enquanto filósofo e pessoa podemos considerá-lo um *Vormärz* (um revolucionário), seja na juventude ou na maturidade. Afinal, “se Hegel gostava de combinar oposições em sua filosofia, ele aparentemente também gostava de fazer isso em sua vida” (idem, p. 452-453). Nesse sentido, aliás, Marx tem razão ao considerar que a essência do método dialético de Hegel é crítica e revolucionária; por meio deste e de outros tantos relatos biográficos sobre Hegel e o seu sistema filosófico, acrescentaríamos: um revolucionário no método dialético-especulativo e na vida pessoal. Sobre a afirmação marxiana, conferir: MARX, Karl. *O capital - crítica da economia política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 29.

de constituição: “autoconsciência absoluta”, que nada mais significa senão a “constituição” como “produção de conteúdo do espírito em si e a partir de si mesmo” (GW 8, p. 278), seja por meio da religião, enquanto formadora do “momento essencial da vontade subjetiva”, seja por meio da arte ou da filosofia. Nesse sentido, para o filósofo, a Revolução deve ser vista como um processo de educação [*Erziehung*] exterior capaz de se servir, a um só tempo, como um processo de formação [*Bildung*] interior mais elevado das “vontades subjetivas”; pois se, por um lado, “a liberdade objetiva – as leis da liberdade real – exige a submissão da vontade fortuita, pois esta última é meramente formal”, por outro lado, “quando a objetividade é racional em si mesma, a visão da razão tem que lhe corresponder, e assim também existe o momento essencial da vontade subjetiva” (FH, p. 370). Nesse aspecto, o Hegel tardio considera em aberto o problema da tomada de consciência: “é com essa colisão, com esse entrave, com esse problema, que a história agora se depara e para a qual tem que encontrar soluções futuras” (idem, p. 373). E é justamente com base nesses argumentos que o filósofo especulativo se mostra muito menos interessado em “posições isoladas”, “atomísticas”, em relação à Revolução e à Reforma, e muito mais interessado na “observação” formativa e crítica da “ideia de liberdade como autoconsciência”, o que se faz valer não apenas no domínio da formação representacional religiosa, mais igualmente na esfera da arte e, principalmente, na filosofia.

Com efeito, quando Hegel está, no contexto alemão dos anos de 1820, elogiando as conquistas sociais, políticas, artísticas etc. da “fase de ouro” holandesa, ele não está “mudando de posição” em relação à Revolução napoleônica, como quer Rutter, mas antes identificando nela o “momento afirmativo” da “segunda forma de constituição” (a autoconsciência) que permaneceu “negativo” e “em aberto” tanto para o contexto da Revolução quanto posteriormente, em sua fase tardia. Nesse sentido, em parte, Terry Pinkard (2000, p. 512 *apud* Rutter, 2010, p. 81) tem razão em considerar que os pintores holandeses apresentaram, pela primeira vez na história, “um quadro do que a vida moderna poderia ser” e que, na história da Holanda, Hegel teria encontrado “a visão do que ele estava tentando realizar na Alemanha do século XIX”. Todavia, é igualmente certo, como defende Gethmann-Siefert (*In: PKÄ*, p. XLV), que a pintura dos holandeses constitui, para Hegel, “uma orientação à execução temporal da arte” e que, assim sendo, o seu valor de verdade para o século XIX é fundamentalmente histórico, seja porque ela “tematiza a visão de um certo estado de mundo passado” (*In: VK*, p. XXVII *apud* Rutter, 2010, p. 79), seja porque ela tem pouco a dizer sobre o contexto alemão, senão como exemplo a “outras visões do mundo”, contrárias à “subjetividade teutônica” (GETHMANN-SIEFERT, 1996, p. 141). Para Rutter (2010, p. 79), porém, a interpretação de Gethmann-Siefert não se sustenta sob dois aspectos: primeiro, porque parte do pressuposto de

que “o significado da arte holandesa é, para Hegel, essencialmente comemorativo e histórico”; segundo, porque considera “que uma tradição de pintura preocupada com a celebração das lutas históricas de uma pequena nação tem pouco a dizer sobre o século XIX em geral”.

Servindo-se da interpretação de Pinkard, na compreensão de Rutter, embora se reconheça “que a devoção holandesa à vida cotidiana não pode ser compreendida sem o sentido de sua libertação da Espanha, essa libertação não esgota o sentido da arte holandesa”. Afinal, as grandes obras dos holandeses “não são comemorações de suas vitórias navais, mas do mundo conquistado a partir dessas vitórias” (idem, p. 80). Nesse sentido, o intérprete toma por base a diferença que Hegel estabelece entre “o significado imediato da pintura holandesa”, isto é, “a justificação empírica do seu tema”, e o significado filosófico de sua “apropriação do trivial, empreendida do ponto de vista do conceito” (idem, *ibidem*) e, assim, ele chega à duas conclusões: 1) que Hegel encontrou na arte holandesa “motivos para suspeitar que um público alemão desencorajado pela revolução, mas cada vez mais comprometido com a reforma, sentir-se-ia simpático a uma arte que celebra a simplicidade, a parcimônia e a autossuficiência” (idem, p. 82), o que justificaria a “afinidade” da Alemanha do século XIX com a Holanda seiscentista; e 2) que “não é apenas o valor da pintura holandesa que interessa a Hegel, mas a pintura de gênero como tal”, uma forma que “fala a toda mente incorrupta e coração livre” (idem, *ibidem*)¹³⁴.

Embora a interpretação de Rutter seja interessante e convincente, embora estejamos em parte de acordo com ela, é necessário questioná-la nos seguintes aspectos: 1) para além da suposta “virada conservadora” do Hegel tardio, teria sido ele tão otimista ou, até mesmo, ingênuo a ponto de conformar-se com a ideia de que o espírito da Reforma e da Revolta, celebradas na arte holandesa, corresponderia e satisfaria, *pari passu*, as necessidades [Bedürfnis] e os desafios formativos de sua própria época? 2) a justificativa de uma “afinidade particular” entre Alemanha e Holanda, pautada nessa perspectiva, não conflitaria com a ideia hegeliana da “filosofia da história universal” como “desenvolvimento do devir real do espírito no palco mutável de seus acontecimentos”? 3) seria adequado afirmar, sem ressalvas, que as

¹³⁴ De acordo com o intérprete, essa segunda conclusão se justifica pelas seguintes considerações de Hegel no contexto das *Preleções* dos anos 1820/21: “Os pintores holandeses queriam regozijar-se [...] pelas condições que haviam construído para si mesmos, e se trouxermos conosco um sentido correspondente para determinados objetos [Naturgegenstände], então nós também nos alegraremos [...] com a pintura holandesa” (GW 28.2, p. 193). Concordamos que, de fato, Hegel reconhece na “pintura de gênero” a possibilidade de uma representação mais completa da realidade, uma vez que nela tanto a “teatralidade”, no sentido da concentração de vários temas e objetos em uma só imagem, quanto a “ação dramática” e o humor objetivo, podem ganhar expressão. No entanto, a compreensão que Hegel assume em relação à arte da sua época, confere espaço não apenas à “pintura de gênero”, mas a todos os demais modos de concepção e configuração pictórica: as “pinturas religiosas” que, agora (na era científica), são admitidas como “pinturas históricas”, “as pinturas de paisagem”, de “retratos” etc. Sobre isso, ver o tópico 4.3 neste trabalho.

determinações do “humor objetivo”, inaugurado pela arte holandesa (alegria, satisfação, conforto etc.), seriam compatíveis às determinações do humor expresso, por exemplo, no *Divã* de Goethe? 4) Afinal, que tipo de alegria e satisfação estéticas poderia ter um “público desencorajado pela revolução” e “cada vez mais comprometido com a reforma”?

Como buscamos demonstrar acima, em relação à Revolução e à Reforma, o interesse de Hegel sempre esteve voltado para a “observação” formativa e crítica da “ideia de liberdade como autoconsciência”. Em linguagem kantiana, podemos considerar que, para o filósofo especulativo, a formação [*Bildung*] sem a crítica [*κριτική*] é cega na mesma medida em que a crítica sem a formação é vazia. Nesse sentido, o exame que Hegel faz do caráter afirmativo da arte holandesa precisa ser interpretado com base naquilo que constitui o cerne de sua abordagem: a identidade do princípio na diferença das determinações entre os conteúdos [*Inhalt*] prosaicos do “espírito holandês” (autonomia, liberdade civil etc.) e o conteúdo [*Gehalt*] substancial concretamente manifesto e abstratamente legado por seus feitos, quer no domínio do *absoluto como objeto* do espírito (o espírito subjetivo e objetivo), quer no domínio do *espírito como objeto* do absoluto na arte. Afinal, o caráter substancial (objetivo) do “humor” na arte holandesa (e na arte em geral) implica um determinado nível superior de autonomia e liberdade espirituais, em que a “autoconsciência” das vontades subjetivas em relação à objetividade histórica e jurídico-institucional (a Constituição) é retomada, convertida e refundida (ou, transfigurada e reanimada) no plano da expressão humorística, enquanto exercício da liberdade sensível plena.

A respeito desses conteúdos prosaicos do “espírito holandês”, é imprescindível considerar, portanto, a identidade na diferença estabelecida por Hegel em torno daquilo que Rutter chamou de “afinidade particular” entre Holanda e Alemanha. Nas *Preleções sobre filosofia da história*, Hegel é claro sobre esse aspecto, na medida em que identifica a “tomada de consciência” do povo holandês como “perfeita particularidade” (a tomada de consciência nacional), em contraposição à situação da Prússia que, pouco mais tarde, avançou a passos largos em direção à “consciência da universalidade” por meio dos feitos de Frederico II, o grande. No contexto das guerras contra “a asserção da perfeição do poder absoluto” católico, segundo o qual “os reis só deviam prestar contas a Deus” (FH, p. 358), a *Igreja protestante* encontrou terreno fértil para inscrição de sua “existência política”, cuja ambição da conquista de autonomia dos Estados fora justificada e sublevada pelo “direito privado”, em contraposição ao próprio “direito eterno” professado pela religião protestante, para a qual “a liberdade subjetiva da racionalidade” se manifesta como princípio mais elevado (idem, *ibidem*).

Sob a égide do “direito privado” (a nacionalidade), a Holanda se destacou, por exemplo, em relação ao “puritanismo” e ao “fanatismo” orquestrados politicamente pelas Igrejas protestantes da Inglaterra e de Münster. Como já mencionado, na compreensão de Hegel, “a Holanda se defendeu heroicamente de seus opressores” (os espanhóis), formando por meio da “classe profissional”, das “corporações” e das “sociedades protetoras”, a “milícia” de combate à “famosa infantaria espanhola” (idem, *ibidem*). Por um lado, o resultado desse “heroísmo” foi o tratado de Paz de *Vestfália*. Por meio dele, diz Hegel, “a Igreja protestante foi reconhecida como autônoma, para enorme vergonha e humilhação da católica. Essa paz foi considerada frequentemente o *Palladium* da Alemanha, porque ela estabeleceu sua constituição” (idem, p. 359). No entanto, por outro lado, “essa paz” se determinou como *anarquia constituída*, cujo resultado da luta fora “a existência estabelecida politicamente”, movida “pela força dos partidos religiosos convivendo com Estados políticos e segundo as relações positivas do direito privado e estatal” (idem, *ibidem*).

A partir disso, a “afinidade particular” objetiva (do direito privado e estatal) da Alemanha em relação à Holanda é cindida em sua base – permanecendo tão somente a “identidade abstrata” do princípio da “liberdade subjetiva da racionalidade” inscrita pelo protestantismo de Lutero –, haja vista a elevação dos Estados protestantes à “condição de potência europeia independente”, os quais encontraram na figura de Frederico II, rei da Prússia, o “indivíduo histórico” de sua consolidação (idem, p. 360). Mais do que comprovar a independência de seu poder ao “resistir à união das principais potências” europeias, Frederico II “não só colocou a Prússia entre os grandes poderes estatais da Europa como, principalmente, “concebeu o princípio protestante pelo lado temporal” (idem, *ibidem*). Ou seja, ao contrário dos holandeses, o prestigiado rei *Hohenzollern* se manifestou inteiramente “adverso às disputas religiosas, não se colocando ao lado desta ou daquela opinião”; como “rei filósofo”, acrescenta Hegel, ele possuía “a consciência da universalidade, que é a profundidade do espírito e a força consciente do pensamento” (idem, *ibidem*), ao contrário da atitude reacionária de Frederico Guilherme III que amarrou a Prússia, mais tarde, às correntes da *Santa aliança*.

Ora, se no domínio do absoluto como objeto do espírito (da Igreja protestante como instituição política) é inadequado o estabelecimento de “afinidade particular” entre Holanda e Alemanha – o que em última instância nos levaria a considerar o “Hegel filósofo da história mundial e da arte” um “nacionalista nostálgico”, como o considera Rutter –, no domínio do espírito como objeto do absoluto (arte, religião e filosofia), tampouco parece razoável a compreensão de tal afinidade. Pois, seja em um caso ou em outro, nota-se que o que mais interessa ao olhar rememorativo de Hegel sobre o “espírito holandês” não é o conteúdo [*Inhalt*]

em-si-para-si determinado, mas o princípio que nele foi concretizado e, conseqüentemente, por ele legado como forma [*Form*] essencial às determinações sucessivas. Como veremos no próximo tópico deste trabalho, toda a crítica que Hegel faz da arte alemã-moderna esbarra justamente nessa questão da forma [*Form*] como realização concreta do conteúdo [*Gehalt*] pela arte holandesa, a qual se revelou duradoura não apenas como gênero artístico excepcional (a pintura de gênero) na história da arte, mas sobretudo como paradigma do humor autêntico, o “humor objetivo”, a mais elevada forma da arte moderna. Mas, antes disso, cumpre analisar a partir de exemplos o modo pelo qual a “tomada de consciência” se consolidou na “fase de ouro” holandesa da arte, assim como o sentido por meio do qual os conteúdos [*Inhalt*] prosaicos do “espírito holandês” foram convertidos, refundidos e elevados à dignidade da “arte ideal” como conteúdo [*Gehalt*] objetivo.

A esse respeito, em primeiro lugar, Hegel concebe a atividade e os produtos da arte holandesa como uma espécie de “instrumento o mais elevado” no que concerne à fixação imagética, à “manutenção continuada” e à “duração” das conquistas de liberdade política e religiosa daquele povo. Esse é o significado comemorativo da arte holandesa:

o conteúdo universal de suas imagens é construído por esta cidadania e vontade de empreendimento nas coisas pequenas e grandes, no próprio país quanto no vasto mar, por esta bela prosperidade, cuidada e ao mesmo tempo limpa, pela satisfação e atrevimento no sentimento de si [*Selbstgefühl*] e pelo fato de deverem tudo isso à sua própria atividade” (CE I, p. 180).

Isso não quer dizer, porém, que Hegel esteja reduzindo a arte holandesa à simples dimensão realista de seu próprio espírito. Se, na compreensão de Goethe, “o tão grande prazer proporcionado pelos quadros holandeses” se deve à habilidade daqueles artistas em nos apresentarem “a vida imediata, sobre a qual tinham pleno domínio”¹³⁵, para Hegel, ao contrário, no registro da “liberdade sensível plena” o realismo significa apenas a dimensão mais imediata das obras, uma vez que é “a apreensão da natureza humana interior, de suas formas exteriores vivas e o modo de aparição, o prazer desvolto e a liberdade artística, o frescor e a alegria da fantasia, assim como a segurança na execução” o que, em última instância, “constitui o traço

¹³⁵ No contexto da conversa com Eckermann (2016, p. 366), Goethe elogia as performances do ator Karl Unzelman (1786-1843) no teatro, “a sua liberdade de espírito”, e defende, entre outras coisas, que, “com o ator se dá o mesmo que com as demais artes”, isto é, “o que o artista faz ou fez nos coloca na mesma disposição em que ele se encontra ao fazê-lo. Uma disposição livre do artista nos torna livres, uma disposição oprimida, ao contrário, nos torna temerosos. Essa liberdade se manifesta no artista sempre que ele se mostra à altura de sua tarefa”. E é justamente nesse sentido que Hegel iguala a posição do artista em relação aos espectadores. Para ele, o artista não deve se preocupar com a “afetação” do público, mas com a “originalidade autêntica” de sua obra, sendo que o público deve se esforçar na compreensão da arte o quanto pode e quer (CE III, p. 21).

poético fundamental que permeia a maioria dos mestres holandeses” (CE III, p. 276). E Rembrandt é, sem dúvida, um dos mestres mais prestigiados, ao lado de Antoon van Dyck e de Philips Wouwerman (1619-1668), quando o “assunto essencial” (o objeto, o tema, no sentido hegeliano dos termos) é a celebração artística dos feitos nacionais da Holanda seiscentista. Nas *Preleções sobre estética* de 1828/29, Hegel chega a afirmar que Rembrandt “superou os italianos com sua grandeza de espírito e imensidão de fantasia; e que, em suas encenações burguesas, nas tabernas onde os camponeses dançavam, nos pastoreios dos pastores [*in Triften der Hirten*], o pintor é perfeito. O momento fugaz de um traço, o sorriso, é executado com a mais elevada maestria” (VzÄ, p. 146). Nas edições de Hotho, fica claro que uma das obras que Hegel tem em mente ao fazer esse elogio é a famosa *Ronda noturna* (1642), que ele conheceu em 1822, na ocasião de sua passagem por Amsterdam, onde visitou o *Rijksmuseum*, como já lembrado neste trabalho.



Figura 18: Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Ronda noturna*, óleo sobre tela, 3,63m x 4,37m, 1642. Rijksmuseum, Amsterdam. Fonte: <https://www.rijksmuseum.nl> (Catálogo virtual).

Todavia, assim como ocorre com os esclarecimentos limitados de Hegel acerca das noções de “romântico” e “moderno”, assim também a sua análise estético-filosófica sobre as obras individuais do humor objetivo holandês se mostra excessivamente direta, frequentemente resumida, e pouco didática, na medida em que o filósofo se serve de categorias abordadas anteriormente em sua obra sem, contudo, justificar claramente a conexão mais exata, por exemplo, entre as características estéticas da obra em questão e conteúdo objetivo e o conceito

da arte enquanto tal – como é o caso de *Ronda noturna* e, em maior ou menor grau, das demais obras de arte apresentadas nos *Cursos*. Por isso mesmo, optaremos aqui, mais uma vez, pela reconstrução detalhada de tais conexões frouxas e latentes no texto estético hegeliano, o que nos possibilitará uma compreensão mais clara (e não menos sistemática), por exemplo, da relação necessária entre o aspecto sígnico da imagem e o conteúdo [*Gehalt*] absoluto da obra de Rembrandt, assim como um esclarecimento mais exato da escolha de Hegel pelo gênero de “retratos de grupos”, enquanto expressão consistente do traço poético fundamental, determinado sob a forma da “perfeita particularidade” do “humor objetivo”.

Considerado por historiadores e críticos uma das mais importantes obras do século XVII, *Ronda noturna* é o trabalho que rendeu a Rembrandt, já em sua época, a reputação de ícone da arte nórdica seiscentista. Como nunca até então havia ocorrido na história da arte, por esse e outros trabalhos de pintura e desenho, o artista foi considerado o pintor mais bem remunerado da Holanda; *Ronda noturna* lhe rendeu o montante que 16 mil Florins, quase que o dobro do valor pago naquele contexto ao gênero de “retratos de grupos”. Aliás, segundo relato de um dos mais conhecidos especialistas do artista, Josua Bruyn (1989, p. 449), o revolucionário “retrato de grupo” já tinha naquela época a reputação de ser “uma das maravilhas do mundo”. Há uma infinidade de elementos de ordem biográfica, técnica e historiográfica que corroboram tal reputação¹³⁶, sendo que muitos desses elementos podem ser visualizados de modo imediato na própria obra.

¹³⁶ No extenso e vigoroso exame que Josua Bruyn faz sobre a *Ronda noturna*, chama-nos a atenção alguns dados interessantes sobre o impacto da obra, desde a época em que ela foi concluída até o século XIX, quando Hegel a conheceu pessoalmente em Amsterdam. O primeiro relato curioso vem de Samuel van Hoogstraten, ex-aluno de Rembrandt, que publicou a obra *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkunst* (1678) em homenagem ao mestre. De acordo com Bruyn (1989, p. 449), quando o livro foi publicado, “o leitor pôde encontrar o que desde então se tornou uma passagem muito conhecida dedicada ao trabalho de Rembrandt no *Doelen* em Amsterdam. O autor aventurou-se a fazer uma previsão: essa obra vai, a meu ver, sobreviver a todos os seus rivais, sendo tão pitoresca em seu pensamento, tão arrojada na colocação das figuras e tão poderosa que, como alguns acham, todas as outras obras serão como cartas ao lado. Desde então, a história tem mais do que provado que ele tinha razão. De todos os retratos do grupo de milícias produzidos nas províncias da Holanda e Zelândia – uma contagem recente dos que sobreviveram somou o total de cerca de 12.512 quadros – a *Ronda noturna* está em um pináculo próprio: é a pintura nacional holandesa”. Mas, Samuel não foi o único a apostar tão alto suas fichas na tela de Rembrandt; Filippo Baldinucci e Bernhard Keil, “que trabalhou no estúdio de Rembrandt naqueles anos”, igualmente confirmam o caráter polêmico, mas revolucionário do quadro: “uma das maravilhas do mundo”, que se manteve sempre em destaque, a despeito de todas as críticas (idem, ibidem). Mas, mais importante que isso, acrescenta Bruyn, “é a representatividade de *Ronda noturna*, que figurou como solução única e aventureira para o retrato do grupo de milícias, um gênero que no tempo de Rembrandt tinha uma longa tradição por trás e que, como sabemos agora, estava de fato se aproximando de seu fim. Desde o século XIX, especialmente, o quadro tem sido gradualmente sufocado por um turbilhão de comentários” (idem, ibidem), a começar por Hegel, que colocou a obra em destaque na Alemanha. Sobre o exame detalhado da obra de Rembrandt conferir: BRUYN, Josua. *In: A corpus of Rembrandt paintings (1635-1642)* III. Edited by Josua Bruyn et al. Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers, 1989, pp. 430-485.

Como é amplamente conhecido e registrado por historiadores como Bruyn (idem, p. 430), o quadro produzido pelo mestre nórdico fora uma encomenda da *Corporação de arcabuzeiros de Amsterdã*, que tinha por objetivo principal a decoração da sede da companhia. Esse grupo, geralmente conhecido como “milícia cívica”, era uma organização independente, gerida pelos próprios cidadãos que faziam parte da elite holandesa e que visavam à segurança das cidades e à proteção das conquistas nacionais. Considerados símbolos do orgulho cívico de Amsterdam, esses homens privilegiados cumpriam não apenas funções militares, como também estavam diretamente envolvidos nos principais eventos religiosos e cívicos da cidade (procissões, passeatas etc.). A esse respeito, podemos notar imediatamente o caráter hierárquico da encenação de Rembrandt. Em primeiro plano, vemos a figura do capitão Frans Banninck Cocq que, com a mão esquerda apontada para frente, parece dar uma ordem ao tenente Willem van Ruytenburgh, embora atrás dele outros dois homens fazem o mesmo gesto. Alguns historiadores consideram que se trata de uma ordem de marcha a uma nova batalha, embora possamos observar que o grupo se comporta de modo inteiramente disperso. Já outros estudiosos sugerem que a cena representa um evento comemorativo ocorrido em plena luz do dia, o que contraria, aliás, o próprio título atual da obra que, originalmente, fora intitulada *A Companhia de Frans Banning Cocq e de Willem van Ruytenburch* (idem, p. 435). Em segundo plano, vemos três arcabuzeiros, igualmente em movimento, encenando as três etapas que envolvem o uso de seus arcabuzes: a colocação de munição, a pontaria e o disparo, e a limpeza do objeto. Chama a atenção nessa cena a imagem da jovem de vestido branco, sentada na escada, com uma galinha amarrada pelos pés em sua cintura e com um olhar apontado para o arcabuzeiro, que acaba de efetuar um disparo, cuja fumaça produzida se confunde com as penas do chapéu do tenente. Alguns historiadores sustentam que essa mulher de rosto rejuvenescido, mas com o corpo de uma senhora, seria Saskia van Uylenburgh, a esposa de Rembrandt, que faleceu um ano antes da conclusão da obra¹³⁷. Ao fundo a cena se amplia em número de pessoas

¹³⁷ Segundo o pintor francês e historiador de arte Émile Michel, apesar de todo o sucesso de *Ronda noturna*, o contexto de sua criação não foi nada favorável para Rembrandt do ponto de vista financeiro, emocional e profissional: “a simplicidade e modéstia do retrato foram muito admiradas e são indicativas do talento e maturidade do pintor. O *Retrato de Herman Doomer* (1640) e o *Retrato de uma velha mulher* (1650) – exibidos respectivamente no *Museu Hermitage* em São Petersburgo e no *Museu de Belas Artes* em Moscou – marcam o início do fim dos estudos do artista neste campo. Esse foi um período infeliz na vida privada do artista. Em 1639, enquanto os seus contemporâneos celebravam a sua genialidade, Rembrandt e a sua esposa mudaram-se para a casa que acabara de comprar por treze mil florins na *Jodenbreestraat*, em Amsterdam. Era uma morada burguesa elegante, com três andares, embelezada com esculturas, e que inspirou grande orgulho em Rembrandt até que o precipitou em dificuldades financeiras. O seu estilo de vida era importante para ele, mas era também um dos pintores mais bem recompensados da Holanda. Ele podia facilmente exigir cem florins para um retrato, enquanto as pinturas da maioria dos seus contemporâneos receberiam entre doze e setenta e cinco florins. A sorte sorriu para ele até à morte da sua mãe em 1640, e a morte de Saskia um ano mais tarde pôs fim à sua alegria de viver. O seu filho, Titus, nascido em 1641, foi o seu conforto e apoio até à sua morte em 1668, seis meses antes do nascimento

e de movimentos; um cachorrinho peludo parece se divertir enquanto o percussionista à sua frente se concentra no ritmo de seu tambor; mais ao fundo vemos homens elegantemente trajados ostentando suas lanças e uma bandeira da companhia, enquanto outros conversam ou apenas observam o seu entorno.

Embora Gombrich (2012, p. 424) considere que “dificilmente Rembrandt precisasse de gestos ou movimentos para expressar o significado íntimo de uma cena (‘Ele nunca é teatral’)”, aqui podemos vislumbrar uma clara exceção dessa perspectiva, visto que não há um indivíduo sequer que não esteja em movimento na tela (e essa é uma das revoluções artísticas operadas pelo pintor de retratos), sendo que aqueles cujas expressões das faces saltam aos olhos dos espectadores revelam sua individualidade de um modo inconfundível. E é justamente esta teatralidade e dramaticidade encarnada de modo integrado na peça o que, de fato, chama a atenção de Hegel no que concerne ao “conteúdo objetivo” da obra, determinado segundo a forma do “humor objetivo”.

Em primeiro lugar, é preciso considerar a habilidade revolucionária e reconciliatória com que Rembrandt concebe o gênero de “retratos de grupo”. Embora se trate de “retrato”, aqui as personagens não se apresentam de modo estático, mas em pleno movimento e ação, caracterizando a “situação de colisão” entre a parte e o todo, que é própria do conceito hegeliano de drama. Todavia, se do ponto de vista puramente simbólico é a “hierarquia social” que comanda a cena, do ponto de vista sógnico, é o “característico” que promove o “jogo da dissolução” das personagens “feitas à semelhança divina” (entenda-se, os caracteres universais) por meio da “caracterização” dos indivíduos desconhecidos, esquecidos, que se mostram dispersos em relação ao grupo, mas concentrados em si mesmos. Observem que a hierarquia do primeiro plano é confrontada pela profundidade colocada de modo igualmente hierárquico pelos degraus que posicionam a altura das figuras ao fundo. Do mesmo modo, observem que o jogo de efeitos de luz e sombra permitem ao artista colocar em destaque as faces de cada uma das personagens, possibilitando, assim, uma espécie de “dissolução da hierarquia pela hierarquia” e, sobretudo, permitindo aos expectadores “a apreensão da natureza humana interior” e “de suas formas exteriores vivas” (CE III, p. 276) no particular.

Em segundo lugar, é preciso observar que o “momento negativo”, dramático, encenado na obra é igualmente confrontado pelo “frescor e a alegria da fantasia” (idem, *ibidem*) com que Rembrandt representa as ações e os gestos de suas figuras. Em certa medida, aqui está em questão a noção hegeliana de “instante” da situação, “no qual o precedente e o conseqüente

da sua filha”. Conferir: MICHEL, Émile. *Rembrandt (1606-1669)*. New York: Parkstone International, 2018, p. 13-14.

estão concentrados em *um* ponto” (idem. p. 246). Em uma situação de batalha, por exemplo, esse ponto “seria o momento da vitória”, ou seja, ainda que “o combate seja visível” na encenação, a “decisão” deve aparecer como “certa” (idem, *ibidem*). No entanto, em *Ronda noturna* a situação não é o “combate militar”, mas a “manutenção continuada” e a “duração” das conquistas de liberdade política e religiosa dos holandeses, sendo o movimento e a ação das figuras a expressão da “vitalidade dramática” sucedida pelo “humor”, isto é, do estado de cisão – quer como “expressão humana viva” quer como “individualidade característica” – por meio do qual o conteúdo objetivo é “inserido na particularidade subjetiva e em sua exterioridade variegada” (idem, p. 245). Em outros termos, se para os historiadores importa decidir unilateralmente se a tela de Rembrandt é a expressão fiel de uma preparação para a batalha ou de uma comemoração cívico-militar, para Hegel, é a dramaticidade de uma “individualidade característica” confrontada à “comemoração” do estado espiritual de “conforto” particular e universal (a alegria, a prosperidade, e o humor dos holandeses), o que realmente constituiu o “conteúdo essencial”, o traço poético fundamental da obra.

A variedade expressiva desse conforto e alegria acolhidos no particular e no universal, na alma e no espírito, pela arte holandesa seiscentista, pode ser identificada em dezenas de obras de artistas como Adriaen van Ostade (1610-1685), Jan Steen (1626-1679), David Teniers (1610-1690), Johannes Vermeer (1632-1675) e muitos outros¹³⁸. Contudo, a expressão máxima da “vitalidade dramática” confrontada pelo “humor” pode ser identificada, segundo Hegel, naquelas cenas da pintura de gênero em que a caracterização dos objetos [*Gegenstände*] esquecidos, desconhecidos, insignificantes e contingentes “transita para o rústico e para a natureza tosca e comum” (idem, 275) à vida ordinária. Para o filósofo, em que pese o lado radicalmente negativo, dramático, “comum e mau”, envolvidos na situação, “estas cenas aparecem tão penetradas de uma alegria e jovialidade desenvoltas”, que são justamente “o alegre, o travesso e o cômico”, extraídos do rústico e de todos os demais aspectos que “avizinham a natureza nas classes inferiores”, aquilo que idealmente constitui o conteúdo objetivo e o “valor inestimável” dessas obras (idem, *ibidem*).

Embora já no contexto da pintura renascentista flamenga Pieter Bruegel (1525-1569) houvesse dedicado grande parte de seu esforço à pintura das “classes inferiores”, em especial de camponeses, embora também Hegel não aponte exemplos de obras ou de artistas específicos relacionados a essa temática; é provável que em sua análise ele esteja considerando os trabalhos

¹³⁸ Entre essas obras, destacam-se *O camponês feliz* (1646), *O concerto rústico* (1638) e *O mercado de peixes* (1659) de van Ostade, *a Família feliz* (1668) e *a Visita do médico* (1663-65) de Jan Steen; os *Camponeses dançando fora de uma taberna* (1645) de Teniers; e *A Jovem adormecida* (1657) de Vermeer.

do pintor Adrien Brouwer (1605-1638), não apenas porque a sua análise diga respeito às pinturas da “época de ouro” holandesa, mas sobretudo porque Brouwer era o mais conhecido e apreciado pintor de cenas camponesas da Holanda seiscentista. Segundo relatos de historiadores, pintores como Rubens e Rembrandt não apenas admiravam os trabalhos de Brouwer, como também possuíam em suas coleções dezenas de peças do artista nascido em Oudenaarde (Flandres)¹³⁹. Além disso, nota-se que os argumentos apresentados por Hegel sobre o assunto se enquadram perfeitamente a alguns dos quadros de Brouwer. Tomemos os exemplos das peças *Briga entre camponeses jogando dados* (1634- 1636) e *Camponeses em rixa num interior* (1630).



Figura 19: Adrien Brouwer, *Briga entre camponeses jogando dados*, óleo sobre tela 22,5 x 17 cm, 1634-36.

Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden. Fonte: <https://gemaeldegalerie.skd.museum/> (Catálogo virtual).

¹³⁹ De acordo com a historiadora de arte especialista nas pinturas de gênero holandesas Karolien de Clippel (2003, p. 203), “A imagem que Brouwer nos deixou de si mesmo e de seus companheiros não é particularmente lisonjeira: fumantes e bebedores brigando. Ao contrário do retrato tradicional, a imagem se concentra totalmente nos prazeres fugazes e momentâneos. A diferença está no desnível expressivo dos tons de carne, nas rugas dos rostos, animados por um dramático jogo de luzes. A pincelada solta, quase esquemática, sublinha ainda mais a natureza informal da cena”. Todavia, tais imagens precisam ser consideradas a partir do próprio contexto e do estilo de vida “exuberante” do círculo de pintores ao qual Brouwer fazia parte. Por exemplo, a conquista do artista ao título de “mestre pintor” e sua admissão na “comunidade de pintores ou retóricos” foram os momentos mais importantes de sua carreira. “Eles não só foram uma garantia de suas habilidades, mas também tiveram repercussões em seu *status* socioeconômico e em sua vida” (idem, *ibidem*). De acordo com a intérprete, era de costume entre os pintores da Antuérpia comemorarem conquistas como a Brouwer com festas orgiásticas, regadas e animadas com banquetes e bebedeiras: “parece-me muito provável que o caso tenha sido celebrado com uma festa na qual a bebida fluíu, certamente em uma cidade como Antuérpia, que era famosa por seu amor às festividades. O estilo de vida exuberante dos pintores da Antuérpia, e os banquetes e bebedeiras tumultuosos para os quais os retóricos da Antuérpia eram notórios, apoiam esta suposição. Igualmente interessantes nesse contexto são os costumes da *Bentvueghels*, o grupo de artistas flamengos e holandeses em Roma, cujas orgias desenfreadas que marcam a iniciação de um novo membro são lendárias, além de estarem bem documentadas em desenhos e pinturas” (idem, p. 204). Sobre isso conferir: CLIPPEL, Karolein de. *Adriaen Brouwer, portrait painter: new identifications and an iconographic novelty*. In: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 30, n°. 3/4, 2003, pp.196-216.



Figura 20: Adrien Brouwer, *Camponeses em rixa num interior*, óleo sobre madeira 30.7 x 25.7 cm, 1630. Coleção privada. Fonte: <https://pt.wikipedia.org> (Catálogo virtual).

Nessas imagens identificamos imediatamente o ápice de uma situação dramática que, no particular, envolve um estado radical de cisão e conflito entre dois camponeses que disputam jogos de cartas e dados no interior de uma taberna. Quanto à situação encenada, dois aspectos nos chamam a atenção em primeiro lugar. Por um lado, observa-se que as encenações estão ligadas à própria biografia de Adrien Brouwer, que, embora não fosse camponês, frequentava de modo assíduo as tabernas de Amsterdam, de onde extraía grande parte das ideias que permeiam sua obra. Por outro lado, é interessante notar que em ambas as telas Brouwer representa três indivíduos, sendo que dois deles aparecem em confronto enquanto um terceiro procura apaziguar os estados exaltados do agressor envolvido na rixa. Isso provavelmente está ligado ao aspecto cômico que o artista quis imprimir em seus quadros, haja vista não apenas as pinceladas soltas e despreocupadas (que são inteiramente apropriadas à temática rústica) do artista, mas sobretudo o fato de que, mediante a situações excêntricas e estravagantes como estas, a ausência de uma terceira figura dificilmente poderia produzir o efeito de suspensão do “mau comum” e o destaque do cômico, do travesso etc. em detrimento ao dramático. Além disso, é possível vislumbrar um certo ‘apelo moralizante’ em tais encenações (o que facilmente se pode encontrar em catálogos de apresentação de obras desta temática), no sentido de compreendê-las como expressão de efeitos impulsivos e arcaicos provocados pelo estado de embriaguez.

Mas, para Hegel, “estágios primários” figurados em quadros dessa espécie constituem apenas a dimensão prosaica e simbólica da expressão, pois o que realmente interessa nesses

casos é a “animação despreocupada” como profundidade ideal apresentada no conjunto das composições. Na compreensão de Hegel, essa animação tem um significado muito específico nos quadros holandeses, na medida em que neles a maldade, a ruindade ou a vulgaridade não constituem “o traço fundamental dos caracteres” das figuras apresentadas, mas tão somente o “instante”, o “momentâneo”, sobre o qual “o cômico reconciliador” (o alegre, o travesso, o juvenil etc.) “supera a gravidade da situação” (idem, p. 275-276). Mas, como se justifica a diferença entre a maldade “momentânea” e a maldade como “traço de caráter”? – em particular, no fato de que esses caracteres “ainda podem ser algo diferente do que são neste instante diante de nós”; em geral, no fato de que seres humanos bem-humorados “não podem ser completamente ruins e abjetos” (idem, p. 275).

Quanto a isso, poderíamos suspeitar que Hegel esteja se inspirando nas teses *Do contrato social* de Jean-Jacques Rousseau (1973, p. 28), de que “o homem nasce livre, e por toda a parte encontra-se a ferros” e de que “a natureza humana é boa, mas a sociedade a corrompe” (uma questão que tem sua raiz teórica no problema do “pecado original”, no mito de Adão e Eva, e que fora amplamente retomada pela tradição filosófica iluminista e idealista e desenvolvida por pensadores como Leibniz, Rousseau, Kant e o próprio Hegel). Em certa medida, é possível pensar nessa direção, sobretudo, se levarmos em conta, entre as muitas notícias conflitantes acerca da leitura filosófica de Hegel, o conhecido relato de Leutwein de que, antes mesmo de ter conhecido as obras do “padre Kant”, “o herói de Hegel já era Rousseau, em cujo *Emilio*, *Contrato social* e *Confissões*”, após a fase de Tübingen, ele teria encontrado “seus pontos de vista”¹⁴⁰. Todavia, ao contrário de Rousseau, mas também de Kant, a verdadeira liberdade (a do conceito) não se restringe a dimensões prosaicas do espírito subjetivo e objetivo, como é o caso do discurso sobre “pecado original”. Como lembra Jaeschke (2016, p. 109), para Hegel, o conceito de liberdade não é verdadeiramente considerado “se inicialmente se pensa nele como um fator puramente ideal, como *indeterminação absoluta*, que deve ser limitada apenas secundariamente na comunidade com os outros”. Nesse sentido, as críticas de Hegel são dirigidas a Rousseau e a Kant de um modo explícito quando ele afirma, por exemplo, que, “se

¹⁴⁰ Como nos lembra Jaeschke (2016, p. 6), porém, “no que diz respeito à leitura filosófica de Hegel, as fontes oferecem notícias contraditórias”. Pois, embora Leutwein relate que “o herói de Hegel era Rousseau”, no relato sobre “os primeiros anos de estudo em que Leutwein foi amigo de Hegel”, Schwab afirma que ele já tinha se ocupado da filosofia de Kant, sendo que Leutwein tinha conversado sobre Kant em um outro círculo, já que, com Hegel, ele tinha “encontrado pouca aprovação”. De outra parte, “as cartas que Hegel endereçou a Hölderlin e Schelling de Berna não sugerem um estudo muito intensivo de Kant durante o período de Tübingen; o que parece confirmar “o relato de Leutwein”.

a comunidade de seres racionais fosse essencialmente uma restrição à verdadeira liberdade, então ela seria por si só a mais alta tirania” (GW 4, p. 50 *apud* Jaeschke, 2016, p. 109).

Ora, é justamente com base no princípio de determinação concreta da liberdade sensível plena (o conceito da arte), que não se restringe à prosa objetiva (e, portanto, não é limitada secundariamente à relação na comunidade com os outros), que Hegel considera o lado vulgar, ruim e mal apresentado nas telas de Brouwer como mero “instante”, sobre o qual “o cômico reconciliador” constitui o verdadeiro traço poético fundamental. Com efeito, ao contrário de pensadores como o crítico de arte francês Étienne Saint-Yenne, que considerou “lastimável” (Weddigen, 2010, p. 197) o sucesso da pintura holandesa (assim como Schelling, entre outros), para Hegel, diante dessas imagens burlescas, podemos vislumbrar o belo e duradouro “domingo da vida que tudo nivela e afasta toda a maldade” (CE III, p. 275).

Todavia, como já foi indicado, o humor objetivo, a alegria do conforto e o espírito comemorativo expressos pela arte holandesa são assumidos apenas no nível da particularidade, isto é, da “nacionalidade holandesa”, sendo o verdadeiro interesse de Hegel, em relação à crítica à arte alemã do século XIX, uma busca por parâmetros que fizessem frente à própria necessidade de universalidade da “tomada de consciência” pela arte (mas também pela religião e pela filosofia), ou seja, de parâmetros que correspondessem ao nível do conceito [*Begriff*] de arte subsumido na forma espiritual de seu próprio tempo.

4.2 A crítica de Hegel à arte do século XIX

A crítica sistemática de Hegel a uma quantidade significativa das produções artísticas de sua época (principalmente em relação à pintura e à poesia) é tão amplamente analisada pelos estetas hegelianos, que seria dispensável a retomada dessa questão, não fosse a necessidade que sempre se renova de, por um lado, reavaliar as categorias específicas da crítica de Hegel à arte alemã moderna e, por outro lado, demonstrar por meio de exemplos a relação imanente dessa crítica com o traço poético exigido como qualidade da arte autêntica em geral. Em última análise, essa reavaliação e essa demonstração são relevantes não apenas para questionar entendimentos unilaterais em torno do provável “pessimismo” ou “otimismo” de Hegel sobre a arte de sua época, mas principalmente para fornecer outra chave-de-leitura possível ao problema da “atualização” da estética hegeliana. Para isso, nas páginas que se seguem, consideraremos dois aspectos centrais que norteiam a crítica de Hegel à arte do século XIX: 1) a ausência do conteúdo substancial desdobrado por meio da “concepção, composição e

caracterização” na pintura alemã moderna; e 2) a presença do conteúdo substancial desdobrado por meio da forma do humor objetivo e o modo como ele se expressa no *Divã* de Goethe.

Em 1820, enquanto preparava a sua primeira preleção sobre estética de Berlim, Hegel viajou para Dresden para participar da *Exposição anual da academia de belas artes* da cidade. Como constata Laure Cahen-Maurel (2018, p. 33), a estada do filósofo “durou de 26 de agosto a 11 de setembro de 1820, e é detalhada em vários documentos contemporâneos, incluindo as próprias cartas de Hegel”, além de outros documentos como “o diário de Karl August Förster, que foi o anfitrião de Hegel em Dresden e era tio do estudante e amigo de Hegel, Friedrich Förster”. O objetivo principal da visita do filósofo à exposição era “escrever uma resenha sobre as pinturas de Gerhard von Kügelgen. A resenha nunca foi publicada e sobreviveu apenas como esboço” (idem, *ibidem*), intitulado *Sobre os quadros de Kügelgen [Über von Kügelgens Bilder]*¹⁴¹. Hotho utilizou parte desse esboço para compor um pequeno trecho da seção sobre pintura dos *Cursos de estética* (CE III, p. 244-245), embora tenha excluído a parte em que Hegel menciona criticamente o pintor Caspar David Friedrich (nas *Preleções* de 1820), que tinha cinco obras suas expostas ao lado dos quadros de Kügelgen, como mostra Cahen-Maurel.

Seja no esboço *Sobre os quadros de Kügelgen* ou nas edições de Hotho, as considerações de Hegel em relação às obras do artista são fundamentalmente críticas, embora em ambos os casos ainda permaneça a dúvida sobre o que ele considera quando descreve o *Cristo* e o *João Batista* como “concepções inteiramente apropriadas”, ao contrário do caráter “artificial” expresso nos quadros *João Evangelista* e *Filho pródigo*. Na edição da *Associação dos amigos do falecido* lemos o seguinte:

os últimos trabalhos de Kügelgen em Dresden eram quatro cabeças, quatro bustos: Cristo, João Batista, João Evangelista e o filho pródigo. No que se refere a Cristo e a João Evangelista, quando os vi, achei a concepção inteiramente apropriada. Mas o Batista e de modo completo o filho pródigo não possuem para mim de maneira alguma esta autonomia, de modo que prefiro vê-los como busto. Aqui, ao contrário, é necessário colocar estas figuras em atividade e ação ou pelo menos conduzi-las a situações, por meio das quais elas pudessem alcançar, em conexão viva com o ambiente exterior, a individualidade característica de um todo fechado em si mesmo (CE III, p. 244).

Essa é uma passagem que “nos dá muito o que pensar”, como diz Kant. Em geral, os intérpretes que até agora trataram deste assunto em específico estruturaram suas leituras por

¹⁴¹ Conferir resenha em: HEGEL, Georg W. F. *Schriften und Entwürfe I (1817-1825). Gesammelte Werke*. Band 15. Herausgegeben von Friedrich Hogemann und Christoph Jamme. Düsseldorf: Felix Meiner, 1998 (a partir deste, ponto usaremos a abreviatura “GW”, seguida do volume “15” e da página de referência da obra).

meio de várias categorias interessantes – como é o caso dos trabalhos de Otto Pöggeler, Rutter, Cahen-Maurel, entre outros –, exceto a partir daquelas categorias que, de fato, permeiam o contexto literário da crítica de Hegel à pintura alemã do XIX. Evidentemente, isso não diminui em absolutamente nada a relevância da profundidade e do vigor crítico-interpretativo desses pensadores hegelianos, uma vez que, em cada caso, o fio condutor e a finalidade de uma proposta são inteiramente particulares frente ao emaranhado sistemático e problemático que é a estética de Hegel. No entanto, de acordo com a nossa compreensão, uma análise adequada da crítica hegeliana à arte de seus contemporâneos depende sobremaneira da compreensão das noções de “concepção, composição e caracterização” como categorias derivadas, como resultados do desdobramento da filosofia da história das artes, em particular, da pintura romântica-moderna.

Nesse sentido, importa notar em primeiro lugar que a “concepção” à qual Hegel se refere, no caso das obras de Kūgelgen, corresponde a três níveis que integram a sua fundamentação: o universal ou “os modos universais da concepção pictórica”, os quais encontram sua origem “no conteúdo mesmo”; o nível particular que corresponde “ao curso histórico e à situação presente no “desdobramento da arte”; e o nível individual (fantasia espiritual e execução técnica), que leva à expressão artística suas figuras e encenações (idem, p. 244). Considerando o conjunto dessas determinações, Hegel interpreta os quadros de Kūgelgen como expressões inadequadas de “figuras singulares”, as quais deveriam possuir por si mesmas um “significado suficiente em seu isolamento para serem uma totalidade e constituírem um objeto substancial de veneração e amor para a consciência” (idem, *ibidem*). Na verdade, no caso do *Cristo* (1806-1808), o filósofo reconhece a autenticidade da obra como “pintura histórica” segundo a espécie do “retrato”, seja porque se trata da figura universal do Deus-homem, que dispensa qualquer tipo de drapejo para a sua concepção, seja porque a figuração da “forma autônoma” do Cristo dispensa a inserção de qualquer atividade, ação ou adorno em torno de sua figura. Contudo, esse tipo de “concepção miraculosa”, a qual Hegel identifica como “primeira espécie”, justamente porque tende a conduzir o “objeto substancial” à “veneração” e ao “amor” religiosos, acaba por sublevar a consciência à idolatria do extraordinário, do “estupendo” figurado em imagens do tipo “miraculosas”, sobre as quais em geral “o ser humano tem apenas uma relação estúpida, que deixa o lado da arte indiferente”, no sentido em que “elas não são aproximadas amigavelmente à consciência por meio da vivificação e da beleza humanas” (idem, p. 243). Nesse sentido, por mais que o *Cristo* de Kūgelgen seja considerado “obra autêntica”, sua concepção é pouco vantajosa no que concerne ao “curso histórico” e à “situação presente” próprios ao “desdobramento da arte”, de modo que

os resultados alcançados aqui não produzem nenhum ganho significativo em termos de “formação sensível” quando comparado, por exemplo, ao *Ecce Homo* de Guido Reni.



Figura 21: Gerhard von Kügelgen, *Cristo*, óleo sobre tela, 68 x 53 cm, 1806-08. Museum der Bildenden Künste, Leipzig.
Fonte: <https://mdbk.de> (Catálogo virtual).

Mais do que isso, porque está em questão o juízo adequado de pinturas produzidas no século XIX (o momento mais fértil para a “tomada de consciência universal” por meio da “ciência especulativa das artes”), na compreensão de Hegel, um quadro do tipo “meramente estatuário”, isto é, que permanece preso aos princípios clássicos, ou mesmo, aos neoclássicos da escultura – do “repousar em si mesmo destituído de situação”, cuja concepção se reduz ao “meramente substancial de um caráter” (idem, p. 245) –, deveria ser complementado pela riqueza de uma “plena particularidade subjetiva” e de uma ampla variedade exterior, o que justamente falta aos trabalhos de Kügelgen. Para o professor Hegel:

em geral, a pintura [...] deve abrir mão desta autonomia e se empenhar em expor seu conteúdo em situação determinada, em multiplicidade, na diferença dos caracteres e das figuras [*Gestalten*] em relação recíproca e em relação ao seu ambiente exterior [...] esta libertação do que repousa, do que é inativo, esta procura de uma expressão humana viva, de uma individualidade característica, esta inserção de todo o conteúdo na particularidade subjetiva e em sua exterioridade variegada constitui o processo da pintura, por meio do qual primeiramente ela alcança seu ponto de vista peculiar (CE III, p. 245).

No quadro do *Filho pródigo* (1820) de Kügelgen, é possível identificar imediatamente essa concepção, diríamos, de “segunda espécie”, segundo uma perspectiva simbólica, haja vista

que tanto a expressão dramática da personagem quanto a exposição de seu conteúdo em uma situação imagética determinada se manifestam como ‘desestatização’ do caráter meramente substancial e beato próprios à concepção de “primeira espécie”. Mas, se, por um lado, podemos afirmar que Kügelgen é assertivo na escolha do tema, do objeto e da concepção, ainda que configurados alegoricamente, por outro lado, é notório que ele falha na “composição” encenada, de modo que, segundo uma perspectiva sógnica (no sentido hegeliano do termo), seria insustentável qualquer apologia ao traço de autenticidade desse produto. Observemos mais atentamente o quadro e as críticas apresentadas por Hegel.

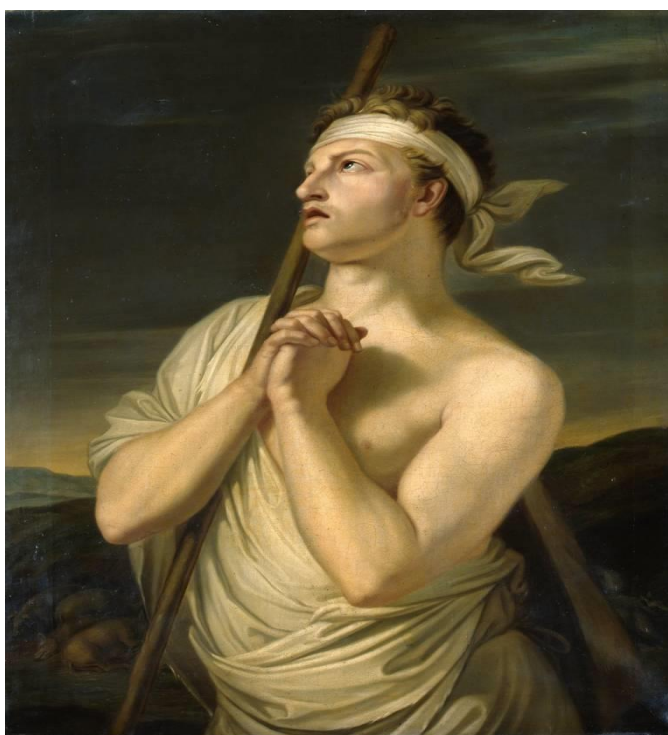


Figura 22: Gerhard von Kügelgen, *Filho pródigo*, óleo sobre tela, 95,5 x 75 cm, 1820. Galerie Neue Meister, Dresden. <https://albertinum.skd.museum> (Catálogo virtual).

Como personagem bíblico aparabolado no evangelho de Lucas (15, 13-32), o filho mais novo do senhor afortunado é figura desconhecida universalmente e, em sendo “sujeito particular”, segundo a compreensão de Hegel, o indivíduo desconhecido não é “tal como o santo, o anjo etc. já algo acabado por si mesmo e pronto”, de modo que ele pode ser interessante como figura para a arte apenas por intermédio da “determinidade de uma situação, por meio de um estado singular, uma ação particular” (idem, p. 244). Nesse aspecto, como já indicado, vemos que Kügelgen acerta na concepção da obra, pois, graças aos porcos que aparecem em segundo plano, podemos saber tanto sobre o assunto encenado quanto sobre os motivos pelos

quais esse jovem aparece angustiado, temente, culpado, arrependido e em “contrição profunda”, como diz Hegel. No entanto, esse saber imediato é meramente analógico, simbólico e alegórico, já que a “composição da concepção” é apenas suposta, mas não desenvolvida segundo a exigência do conceito. Mais do que isso, o que é suposto apenas se inscreve negativamente, sem qualquer desfecho ou resolução, como ocorre no caso da parábola. Quanto a isso, Hegel é enfático ao criticar Kügelgen:

em vez de apontamentos simbólicos deveríamos vê-lo em meio a vara ou em uma outra cena de sua vida. Pois o filho pródigo não possui nenhuma outra personalidade universal completa e apenas existe para nós, caso deva ser uma mera alegoria, na série conhecida de situações tal como descrita pela narrativa. Ele deveria nos ser apresentado em efetividade concreta quando abandona a casa paterna ou em sua miséria, em seu arrependimento, em seu regresso. Mas assim aqueles porcos em segundo plano não são muito maiores do que uma etiqueta com o nome escrito (CE II, p.224-245).

Assim como ocorre no caso das pinturas com temática de guerra, em que a “vitória final” deve ser ao menos indicada mediante a encenação da frente de batalha, quando for o caso, assim também o desfecho final da narrativa – o “vamos fazer uma festa e nos alegrar / pois este meu filho estava morto e voltou à vida; estava perdido e foi achado” (Lucas 15, 23-24) – deveria ocupar espaço central na tela de Kügelgen. Contudo, no lugar da “ideia absoluta significada”, o que vemos aqui é a expressão patente, diríamos (parafrazeando Clarisse Lispector), de uma “ingenuidade pisada”, de uma “miséria anônima”¹⁴², a qual podemos encontrar em versão amplificada fora da arte, no mundo do absoluto objetificado pelo espírito ordinário.

¹⁴² Em nossa compreensão, é justamente contra essa espécie de “má infinitude”, isto é, contra a negatividade como finalidade última da arte que Hegel nomeia de “quase-deuses olímpicos” (CE I, p. 181) *os meninos mendigos* de Bartolomé Esteban Perez Murillo (1617/1618–1682) – *Meninos comendo uvas e melão* (1645-46), *Meninos jogando Dados* (1675), *Pequeno Mendigo* (1645) e a conhecida *A Velha com o Menino ou Anciã catando piolhos em um Menino* (1670) –, que ele conheceu na galeria central de Munique. Ao contrário da expressão negativa de “ingenuidades pisadas” e de “misérias anônimas”, o que assistimos nessas “obras primorosas” são a “ingenuidade pisada” e a “miséria anônima” se dissolvendo no completo desinteresse aos fins ordinários por meio da plena e elevada satisfação beata dos meninos. Nas palavras de Hegel, “vê-se que eles não têm interesses e fins mais amplos, não devido à estupidez, e sim estão sentados no chão, satisfeitos e beatos, quase como deuses olímpicos; eles não agem nem falam nada, mas são seres humanos baseados numa peça, sem desgosto e insatisfação em si mesmo; e nesta base para toda a capacidade tem-se a impressão de que tudo pode acontecer a partir de tais jovens” (idem, *ibidem*). Uma das questões que ainda não foi resolvida a respeito disso tem a ver com o motivo pelo qual Hegel associa essas obras espanholas à idealidade autêntica da pintura holandesa do século XVII, que justamente figura, entre outras, como já vimos neste trabalho, a libertação do despotismo católico espanhol. A primeira suposição sobre isso se refere ao interesse teórico de Hegel em combater o neoclassicismo e naturalismo professados por seus contemporâneos, sendo a elevação à dignidade de “arte autêntica” daquilo que em sua época não passava em geral de objetos “incultos” uma estratégia eficaz de articulação. A segunda explicação possível pode estar associada a uma certa influência de Goethe que, antes de Hegel, considerou os *Meninos comendo uvas e melão* “um quadro altamente estimável” [*ein höchst schätzbares Bild*]. Embora não haja nenhum comentário de Hegel a respeito disso em sua obra, no manuscrito *Zur Erinnerung des Städtelschen Kabinetts* (datado em 19 de agosto de 1797 e confeccionado por ocasião da visita de Goethe a robusta coleção de pinturas de Städel), Goethe escreve o seguinte sobre o quadro de Murillo: “Metade do tamanho da vida [*Lebensgröße*], que para o observador parece ser

Com esses dois exemplos já nos é possível notar que, ao contrário da insistência de alguns intérpretes em atribuir posições “pessimistas” ou “otimistas” a Hegel, no que concerne à arte do seu tempo, o verdadeiro interesse crítico do filósofo especulativo ultrapassa qualquer posicionamento unilateral, a medida em que ele se propõe a oferecer à arte e aos artistas alemães um rico e profundo conteúdo estético-filosófico para o contínuo aperfeiçoamento de suas práticas. E isso fica ainda mais evidente quando Hegel examina criticamente as pinturas da assim nomeada *Escola de Düsseldorf*.



Figura 23: Andreas Achenbach, *A antiga academia em Düsseldorf*, óleo sobre tela, 65,0 x 81,2 cm, 1831. Museum Kunstpalast, Düsseldorf. Fonte: <https://www.kunstpalast.de/> (Catálogo virtual).

Um ano após a mudança de Hegel para Berlim, na parte oeste da Alemanha, às margens do Reno, nascia o mais amplo e significativo (pelo menos até o advento da *Bauhaus*) movimento artístico-pictórico alemão: a *Escola de pintura de Düsseldorf*, empreendida por um grupo de jovens pintores formados pela *Academia Real Prussiana de Artes* na mesma cidade. Fundada em 1696 sob a liderança do Duque Eleitor [*Kurfürst*] de Brandemburgo e da Prússia, Frederico I, a então *Kunstakademie Düsseldorf* experimentou, ao final do século XVIII e início do século XIX, uma forte crise e um significativo declínio institucional em função das guerras napoleônicas e dos conflitos separatistas entre os ducados de Jülich e de Berg (1801). Até que,

o tamanho da vida inteira. Um menino consome uma uva, o outro uma melancia. O contraste entre o elevado prazer e a pobreza tem algo de encantador. A natureza e a primeira impressão do real parecem ter guiado o hábil artista mais do que o pensamento. Portanto, o quadro parece ter algo satisfatório por parte da verdade, da imitação e do talento, e algo insatisfatório por parte da arte; mas em termos de tratamento, significado e expressão, é, no conjunto, um quadro altamente estimável” (BA 19, p. 144).

em 9 de março de 1819, sob a liderança de Frederico Guilherme III, os artistas de *Düsseldorf* viram-se contemplados pela inauguração da nova *Königlich-Preussische Akademie der Künste*, sobre a qual o plano político da coroa destinava-se tanto ao cuidado político com a educação artística prussiana quanto ao desejo do rei de satisfazer a burguesia renana em franca ascensão em relação ao seu reinado.

Como lembra Ekkehard Mai (1984, p. 197-198), o fruto mais emblemático e satisfatório dessa medida fora, sem dúvida, a inclusão da *Escola de pintura* nas dependências da *Academia de artes* que, sob a administração de seus cofundadores Prof. Peter von Cornelius (1783-1867), Prof. Wilhelm von Schadow (1788-1862) e Prof. Karl Josef Ignatz Mosler (1788-1860), alcançou sua mais ampla notoriedade. Dentro e fora do continente europeu, o prestígio da *Escola de pintura* deveu-se basicamente ao vigor romântico dos *nazarenos*¹⁴³, cujas ideias foram importadas de Roma por ambos os professores e orientaram os rumos da *nova escola* em direção ao espírito hierárquico-classicista dos temas pictóricos (como a mitologia, o cristianismo, as paisagens e a natureza-morta, assim como as pinturas de gênero de temáticas históricas), que conformaram-se, *pari passu*, ao espírito político estabelecido pela *Vormärz* (desde o estabelecimento da *Confederação Alemã* em 1815 até a *Revolução de Março* de 1848)¹⁴⁴.

¹⁴³ No período do cristianismo primitivo (século I d. C), o termo “nazarenos”, do grego *Ναζωραῖοι*, foi utilizado pelos romanos para designar a recém-nascida comunidade de Cristo e, desde então, tornou-se usual em vários contextos. Na Alemanha do século XIX, por exemplo, o termo “nazarenos” foi utilizado ironicamente para designar o grupo de pintores da *Escola de Düsseldorf*, não apenas por causa de sua espiritualidade cristã na arte, mas igualmente por suas crenças e modos de vestir. Mais do que um movimento artístico, os nazarenos alemães eram, inicialmente, uma irmandade (a *Lukasbund*) formada por meia dúzia de estudantes que embarcaram para Roma, por volta de 1810, a fim de reviverem e se servirem da mais destacada espiritualidade medieval e renascentista-cristã na arte europeia. O principal objetivo do grupo em relação à arte italiana era utilizá-la como modelo de reação ao neoclassicismo até então perseguido pela *Escola de Düsseldorf*. Os pintores Johann Friedrich Overbeck (1789-1869), Ludwig Vogel (1788-1879) Peter von Cornelius e Friedrich Wilhelm Schadow participaram como pioneiros do movimento. Sobre a influência religiosa-cristã e o “realismo” presentes nas pinturas renanas, conferir: WERNER, Norbert. Das religiöse Historienbild und das realistische Geschichtsbild der Düsseldorfer Malerschule (P. Cornelius / F. W. Schadow und C. F. Lessing) In: *Düsseldorf in der deutschen Geistesgeschichte (1750–1850)*. Herausgegeben von Gerhard Kurz. Düsseldorf: Schwann Verlag, 1984, pp.239-262.

¹⁴⁴ A partir de um viés interdisciplinar, o terceiro capítulo da coletânea de Gerhard Kurz (fruto de um colóquio realizado em 1982 no *Goethe Museum em Düsseldorf* e intitulada *Düsseldorf in der deutschen Geistesgeschichte (1750–1850)*) é dedicado à história da *Escola de belas artes de Düsseldorf* e o forte impacto de suas obras e artistas na filosofia idealista alemã. Entre os poucos textos dedicados à crítica de Hegel à *Escola de pintura de Düsseldorf*, vale a pena conferir: GETHMANN-SIEFERT, Annemarie. Die Kritik an der Düsseldorfer Malerschule bei Hegel und den Hegelianern. In: *Düsseldorf in der deutschen Geistesgeschichte (1750–1850)*. Herausgegeben von Gerhard Kurz. Düsseldorf: Schwann Verlag, 1984, pp. 263-288. Sobre a história da fundação da *Escola de belas artes de Düsseldorf* conferir: MAI, Ekkehard. Die Düsseldorfer Kunstakademie im 19 Jahrhundert: Cornelius, Schadow und die Folgen. In: *Düsseldorf in der deutschen Geistesgeschichte (1750–1850)*. Herausgegeben von Gerhard Kurz. Düsseldorf: Schwann Verlag, 1984, pp 197-238. Sobre a influência da *Düsseldorfer Kunstakademie* no primeiro romantismo e idealismo alemães conferir também: GÖRES, Jörn. Goethes Beziehungen zu Düsseldorfer Künstlern. In: *Düsseldorf in der deutschen Geistesgeschichte (1750–1850)*. Herausgegeben von Gerhard Kurz. Düsseldorf: Schwann Verlag, 1984, pp 289-298.

A rápida notoriedade e prestígio da *Düsseldorfer Malerschule* não apenas contribuiu fortemente para a alavancada do romantismo, que progressivamente se disseminou em toda a Alemanha e conquistou significativas entradas em suas academias, como igualmente influenciou escolas em quase todo o continente europeu (Amsterdã, Bruxelas, Londres, etc.) e no norte da América (Chicago, New York, etc.). Nos Estados Unidos, por exemplo, o movimento artístico alemão se tornou a principal referência para a *Hudson River School* a partir da década de 1820. E a mesma influência se aplica a casos mais tardios como o do *Salon* da “Paris haussmanizada”, em que os críticos nazarenos encontraram, em obras como a *Olimpia* (1863) de Édouard Manet (1832-1883), os principais sintomas de sua decadência.

Quanto a isso surpreende-nos constatar que uma análise mais aprofundada sobre as críticas de Hegel à *Escola de Düsseldorf* é ainda negligenciada pelos intérpretes da estética hegeliana (mesmo naqueles trabalhos exegéticos de ‘maior fôlego’, como é o caso das duas mais recentes biografias sobre Hegel, de Pinkard e de Vieweg, nas quais não identificamos sequer uma nota sobre o assunto); Gethmann-Siefert (1984, pp. 263-288) e Otto Pöggeller (1987, pp. 35-42) são talvez os únicos que se dedicaram de modo um tanto lacônico ao exame da questão. Mas, é ainda mais espantoso certificarmos que, antes mesmo das disputas artísticas entre nazarenos e impressionistas franceses, a partir da segunda metade do século XIX, Hegel já havia chamado a atenção para o caráter arcaizante, negativo e, por conseguinte, para a provável decadência dos movimentos neoclassicistas em geral, inclusive, o da própria *Escola de pintura de Düsseldorf*, que pode ser interpretado como uma tentativa de combinação da “perfeição e harmonia fisionômicas” defendida pelas estéticas neoclássicas com o “simbolismo” e “naturalismo” perseguidos pelos primeiros românticos.

Ao contrário da boa acolhida e adesão de Goethe às obras dos pintores nazarenos, desde os primeiros anos de fundação da escola¹⁴⁵, sabemos que Hegel, ao longo de oito anos em que esteve como professor da *Humboldt-Universität*, não fez uma única menção ao movimento de Schadow, sendo que, somente na última temporada de suas *Preleções sobre estética*, ele decidiu apresentar aos alunos suas avaliações sobre algumas obras da *Escola de Düsseldorf*, especificamente, as “pinturas poéticas” que ele conheceu por ocasião de sua visita a exposição de arte [*Kunstaustellung*] de Berlim em 1828. Na visão de Gethmann-Siefert (1984, pp. 263-288) e do historiador de arte Henrik Karge (2013, p. 4), o “ceticismo” de Hegel “quanto à

¹⁴⁵ Um exemplo disso pode ser encontrado no registro de Eckermann (2016, p. 499), em suas *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida (1823-1832)*, em que ele relata a calorosa acolhida sua e de Goethe de uma cópia que Heinrich Christoph Kolbe (1771-1836) fez da *Vênus* de Ticiano e a apresentou em primeira mão para o poeta, em sua casa, em 5 de novembro de 1822, antes de sua exposição na *Galeria de Dresden*.

subjetividade expressa pelos pintores do movimento romântico alemão e seus seguidores na *Escola de Pintura de Düsseldorf* deveu-se à sua posição “neoclássica” em relação à arte, a qual deveria corresponder ao “ideal de beleza” expressa pelas “esculturas da Grécia antiga”. Otto Pöggeller (1987, pp. 35-42), pelo contrário, entende que a “reação crítica” de Hegel à Escola de Schadow deveu-se ao fato de que “ele não considerava possível uma renovação da antiga arte de seu núcleo religioso”. E é justamente nessa direção que ele chegou à conclusão de que “Goethe tinha sido capaz de fazer de *Mignon* uma figura poética, mas que Schadow não foi capaz de alcançar a poética em sua pintura” (idem, p. 41).

De fato, como foi mostrado anteriormente, à luz de seu próprio tempo, Hegel não viu nenhuma grande vantagem naquelas obras de arte dedicadas à expressão do “mais do mesmo”, como é o caso emblemático do *Cristo* de Kügelgen, bem como das pinturas poéticas [*Malereien poetisch*] da exposição de 1828. Mas, isso por si só não é suficiente para sustentarmos que Hegel tenha estabelecido posições unilaterais em relação a “este” ou “aquele” movimento artístico. Embora não haja dados suficientes para compreendermos os motivos pelos quais, de fato, o filósofo tenha ignorado grande parte das produções artísticas da escola renana, a despeito de sua ampla notoriedade e prestígio na Alemanha desde sua fundação em 1819, uma observação atenta em torno de suas críticas estético-filosóficas à exposição de 1828 pode nos oferecer respostas interessantes sobre da questão.

Seja nas edições de Hotho (CE III, p. 248) seja no caderno de anotações de Adolf Heimann (VzÄ, p. 137-139), referente ao curso de 1828/29, podemos observar que a crítica de Hegel às pinturas de Düsseldorf se dirige, como nos casos anteriores, ao problema central da ausência do “traço poético fundamental”, isto é, da presença da “fantasia espiritual” executada segundo as exigências do conteúdo essencial e dos meios adequados à expressão pictórica, a qual, no caso de tais produtos, é hipostasiada pela “aridez” e “insipidez” de um certo lirismo “lacônico” e “tedioso”, que se manifesta em imagens desprovidas de situação, ação e determinidade concretas. A respeito disso, a primeira deficiência identificada por Hegel se refere à ausência de “movimento vivo dos estados humanos, das paixões, dos conflitos, das ações em constante relação com o ambiente exterior” (CE III, p. 246). Ao contrário do caráter meramente simbólico e “adocicado” dos quadros renanos, para Hegel, a pintura em geral não deve “fornecer a exposição dos caracteres, da alma, do interior”, no sentido em que “este mundo interior se dá a conhecer imediatamente em sua forma exterior”, mas antes ela deve desenvolver e exteriorizar, por meio das ações, o que é este mundo interior” (idem, *ibidem*). Em outros termos, de acordo com Hegel, não há “licença poética” alguma, senão meramente simbólica, capaz de conduzir o espectador ao acesso livre (imediatamente mediado) e à compreensão de um

conteúdo verdadeiramente substancial na arte por meio da simples expressão fisionômica (o semblante, o gesto, a postura, ou mesmo, a simples beleza corporal) de uma dada figura.

De outra parte, quando Hegel sugere que a configuração adequada de um dado conteúdo pictórico não pode se abster do “movimento”, da “ação”, etc., isso não implica, contudo, que ele esteja defendendo o desenvolvimento de um dado episódio ou acontecimento em uma sucessão de mudanças por meio, por exemplo, de um conjunto composto por séries de imagens dispostas uma ao lado das outras, como ocorre com a concatenação do discurso poético em verso ou em prosa. Como já foi dito anteriormente, a ideia de “sucessão” da trama pictórica deve ser configurada segundo a lógica do “instante”, do “momento único” sobre o qual “o todo da situação ou da ação” (idem, ibidem), uma vez circunscrito às particularidades fisionômicas, às paixões, aos conflitos etc., deve ser exposto completamente. Ao contrário dessa adequação, porém, o que assistimos nas telas de Düsseldorf nada mais é senão uma completa tentativa de inversão da conhecida sentença horaciana, “*Ut pictura poesis erit*” [*pintura igual a poesia*], amplamente desenvolvida e apresentada por Lessing em seu *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*.

Se, em geral, na Alemanha de Winckelmann e Lessing, tornou-se prática comum entre os poetas a descrição “das épocas do ano e do dia, das flores, das paisagens” (idem, p. 247), em suma, dos objetos e situações pictóricas por meio de palavras, nas telas nazarenas, inversamente, quis-se dar expressão pictórica ao “mundo interior” dos sentimentos e dos caracteres singulares e simultâneos apresentados na “arte poética discursiva” [*Dichtkunst*]. Contudo, assim como a apropriação dos objetos pictóricos pela arte da poesia (a exata inversão do axioma horaciano para *Ut poesis pictura erit*) conduz ao resultado geralmente “tedioso e lacônico”, já que ela tem de oferecer em sucessão o que na pintura é dado em conjunto pelo “instante”, do mesmo modo quando a pintura se dedica exclusivamente à expressão do sentimento por meio de traços fisionômicos, ela acaba perdendo de vista o fato de que o sentimento verdadeiramente concreto só pode ser interiormente representado [*vorstellt*] e exteriormente levado à intuição por meio da situação determinada, isto é, da concatenação completa do “instante”. Ao contrário da arte discursiva que, “quando quer entrar no detalhe da descrição” dos objetos pictóricos por palavras, “pode nunca chegar ao fim” – além de conduzir o leitor ao “esquecimento” do objeto precedente, já que, em qualquer caso, a descrição dos detalhes se mantém “fora da representação” quando o leitor está “essencialmente conectado com outra coisa que se segue” (idem, p. ibidem) –, a pintura “tem a vantagem de poder mostrar a cena determinada na singularidade mais completa” (idem, ibidem). Entretanto, para que não se restrinja a expressão do “sentimento em geral”, ela igualmente pode se valer das

“singularidades simultâneas”, substituindo “o que lhe escapa em relação à sucessão contínua do passado e do que sucede” por meio do “momento único”, por exemplo, de uma “paixão em ato determinado”, como ponto de “união” e “fixação” da “simultaneidade” (idem, *ibidem*) envolvida no enredo das paixões em geral.

No que concerne, em terceiro lugar, ao “lírico da pintura” *in strictu sensu*, nota-se igualmente o caráter artificioso [*Künstlichkeit*] e completamente inadequado dos quadros de Düsseldorf. Ao negligenciarem completamente a diferença entre situação, sucessão e instante na pintura, em comparação à arte poética discursiva, os pintores nazarenos acabam atribuindo a suas imagens a notória expressão simbólica e insípida dos sentimentos e das representações em geral, as quais se manifestam como “unidades não-diferençáveis”, sobre as quais é impossível ao espectador obter qualquer “explicação” significativa (no sentido hegeliano de *Zeichen*). Segundo explica Hegel, enquanto “a arte da poesia pode desenvolver os sentimentos e as representações [*Vorstellungen*] não apenas como sentimentos e representações gerais, mas como alternância, progresso, elevação dos mesmos” (idem, *ibidem*), a pintura, por seu turno, “não possui nada mais senão a expressão do rosto e da postura, e desconhece seus meios quando se dedica *exclusivamente* ao que é próprio do lírico” [*grifo nosso*] (idem, *ibidem*). Evidentemente, isso não significa que o propriamente lírico, os sentimentos e as representações variegadas do peito humano não possam obter expressão pictórica adequada. Contudo, a mera expressão de rostos, de posturas, as inferências gestuais, e assim por diante, não podem por si mesmas conduzir a significações de valor espiritual elevado, e sim apenas a simbolizações tediosas sobre as quais geralmente a “atenção fugaz” do espectador “não ultrapassa juízos abstratos como ‘é agradável, é belo, é feio etc.’” (idem, p. 228).

O fato de a pintura poder expor no exterior todos os aspectos líricos que envolvem os sentimentos e as representações interiores não implica, por isso, “o sentido abstrato do tornar intuível o interior por meio do gesto e da fisionomia” (idem, p. 247), ainda que ela possa exprimir “a paixão e o sentimento interiores na mímica e nos movimentos do corpo” (idem, *ibidem*). Pois se, por um lado, o seu objeto não diz respeito ao “sentimento enquanto tal”, por outro lado “a exterioridade em cuja forma [*Form*] ela expressa o interior, é justamente a situação individual de uma ação, a paixão em um ato determinado, por meio de que o sentimento alcança primeiramente sua explicação e reconhecimento” (idem, *ibidem*). Tomemos os exemplos de *Rinaldo e Armida* (1828) de Karl Ferdinand Sohn (1805-1867), d’*O menino pescador e a sereia* (1828) de Rudolf Julius Benno Hübner (1806-1882) e da *Mignon* (1828) de Friedrich Wilhelm von Schadow, por meio dos quais essa crítica pode ser confrontada e justificada de modo específico.



Figura 24: Karl Ferdinand Sohn, *Rinaldo e Armida*, óleo sobre tela, 65,0 x 81,2 cm, 1828. Museum Kunstpalast, Düsseldorf. <https://www.kunstpalast.de> (Catálogo virtual).



Figura 25: Rudolf Julius Benno Hübner, *O menino pescador e a sereia*, óleo sobre tela, 147 x 192 cm, 1828. Alte Nationalgalerie, Berlin. <https://www.julius-hubner.de> (Catálogo virtual).



Figura 26: Friedrich Wilhelm von Schadow, *Mignon*, óleo sobre tela, 119 x 92 cm, 1828. Museum der bildenden Künste, Leipzig. <https://mdbk.de> (Catálogo virtual).

Na adocicada imagem de *Rinaldo e Armida*, assistimos à “mera interioridade” de um casal aparentemente apaixonado. Aqui o conteúdo principal é “o sentimento interior do amor” (idem, p. 248), que se manifesta simbolicamente (no sentido da fantasia simbolizante) por meio dos gestos de ternura dos enamorados. Enquanto Armida, sentada em uma pedra, sustentando o equilíbrio de seu corpo com a ponta dos pés, fita com um olhar carinhoso, de cima para baixo, o rosto do jovem Rinaldo, este, por sua vez, arrebatado pela beleza e irresistível afetuosidade de sua amada, lança sobre ela um olhar tímido e subserviente, enquanto poussa suas mãos sobre o quadril e a cintura da ninfa. Ao fundo, um suntuoso cenário paisagístico, ornamentado com flores e plantas variadas, enobrece as delicadas e adornadas vestes das figuras, ao mesmo tempo em que desvia a atenção do espectador para a pequena fonte, cujas corredeiras aparecem cobertas por um túnel de passagem secreta com vistas ao jardim, onde se esconde o casal enamorado. Com base em uma consideração estritamente estética [*aesthesis*], podemos identificar aqui (como de resto em todas as demais imagens da pintura nazarena) uma clara tentativa de combinação neoclassicista da “perfeição fisionômica” defendida por Winckelmann com o romantismo dos irmãos Schlegel, para o qual o simbolismo e sentimentalismo artisticamente representados figurariam como verdade autêntica da arte. No entanto, o resultado dessa tentativa nada mais significa, para Hegel, senão a expressão artificial de um “amor” abstrato, simbolicamente convencional, isto é, prosaico e circunstancial, que se manifesta como generalidade do sentimento enquanto tal, “sem situação mais precisa” (idem, *ibidem*).

Segundo o relato de Hegel, o conteúdo expresso em *Rinaldo e Armida* foi tomado de empréstimo do romance *Romeu e Julieta* de Shakespeare. Contudo, diferente deste, a imagem renana se restringe à expressão da “mera interioridade”, em que o casal “não faz e expressa nada mais a não ser que estão enamorados um do outro” (idem, ibidem). Aqui não se vislumbra, portanto, nenhum amor espiritualmente elevado, como é o caso, por exemplo, de Julieta: uma figura ingênua, uma moça com pouca experiência, sem “nenhuma consciência de si e do mundo” (CE IV, p. 317), mas que, “de repente, vemos o desenvolvimento da energia inteira desse ânimo, da astúcia, da circunspeção, da força para sacrificar tudo, para submeter-se ao que é mais duro, de modo que o todo nos aparece” (idem, ibidem). Ao contrário da mera interioridade de *Rinaldo e Armida*, aqui a totalidade como conteúdo [*Gehalt*] se manifesta por meio da sucessão de um amor levado, em um piscar de olhos, às suas consequências mais radicais a partir da insolúvel rivalidade entre Montecchios e Capuletos. Em suma, trata-se de um conteúdo profundo da alma, que em seu progredir e externar-se se compara, segundo Hegel, a um “incêndio que uma única faísca provocou, um botão que, mal tocado pelo amor, inesperadamente se apresenta em plena florescência; mas quanto mais rapidamente se desenvolve, tanto mais rapidamente perde suas pétalas e morre” (idem, ibidem). Ao contrário desse “amor essencial”, no quadro de Sohn assistimos ao romantismo árido de personagens cujo “fogo, abatimento e nostalgia flutuantes do olhar ou da doce amabilidade da boca” se manifestam como “ponto central da expressão” (CE III, p. 248) – sem nenhuma situação, ação, alternância ou conflito, sem nenhuma história, elevação das personagens ou “exteriorização determinada” por meio do recurso pictórico da concatenação do “instante”–, tentando convencer o espectador esclarecido do século XIX de que elas realmente se amam, profundamente.

Na visão do filósofo, de espécie igualmente rasa e artificial é *O menino pescador e a sereia* de Julius Hübner, cujo conteúdo [*Gehalt*] essencial intencionado é igualmente “o amor”, para o qual o conteúdo [*Inhalt*] – ou a matéria [*Materie*] – “foi tirado do conhecido poema de Goethe”, *O pescador* (1778), “que descreve com profundidade e graça admiráveis do sentimento a nostalgia indeterminada segundo o repouso, o frescor e a pureza da água” (idem, ibidem). No poema de Goethe, um jovem pescador sucumbe ao feitiço sedutor de uma ninfa das águas ao desaparecer sem deixar rastros: “A água espumava, a água subia, / Já o pé se molhava, / Já o coração ansiava. / E ela falou, e ela cantou, / Ele não resistiu: / Atrai-o ela, ele se afundou, / E ninguém mais o viu”¹⁴⁶. Já, ao contrário da entrega determinada, sem hesitação,

¹⁴⁶ No original: “Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll/ Netz't ihm den nackten Fuß;/ Sein Herz wuchs ihm so sehnsuchtsvoll/ Wie bei der Liebsten Gruß/ Sie sprach zu ihm, sie sang zu ihm;/ Da war's um ihn geschehn;/ Halb

do pescador ao repouso indeterminado e misterioso das águas – tal como vemos em Julieta de Shakespeare, com sua energia, astúcia e coragem para sacrificar tudo –, no quadro de Hübner, assistimos ao estado abatido, doentio e prosaico “do amor e do sentimento em geral”. Assim critica Hegel:

o menino pescador, que é puxado nu para dentro da água, possui, assim como as figuras masculinas das imagens restantes, também um rosto muito prosaico, no qual, caso sua fisionomia estivesse em repouso, não se iria ver que ele poderia ser capaz de belos sentimentos profundos. Em geral, não se pode dizer de todas estas formas femininas e masculinas que elas seriam de beleza sadia; ao contrário, elas não mostram nada senão a excitabilidade dos nervos, a languidez e a morbidez do amor e do sentimento em geral, as quais não se quer ver reproduzidas, mas de que, assim como na vida também na arte, se prefere muito mais ser poupado (CE III, p. 249).

A mesma crítica também se dirige ao intento de von Schadow, que apresentou, na referida exposição de 1828, uma imagem da *Mignon* dos *Anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* de Goethe. Fundamentalmente circunscrito à ideia goetheana de *Bildung* (enquanto formação interior-racional da subjetividade), o romance de autoaperfeiçoamento do jovem *Meister* tem como contraponto central a marcante recusa à *formação* levada a termo pela expressão lírico-poética da personagem Mignon, cuja experiência do *coração*, marcado pelo sofrimento e amor vivenciados, reconhece negativamente na *Vernunft* o sacrifício da particularidade subjetiva em favor da crueldade do universal. Todavia, o que realmente interessa a Hegel no caso de Mignon é o caráter da personagem em relação à dimensão irresoluta e misteriosa – o “antagonismo” de sua “paixão italiana” – de sua própria história; e é justamente essa ausência de “fantasia” e “inteligibilidade” colocada para o leitor a que assistimos no quadro nazareno, segundo o filósofo. Em que pese a possibilidade de figuração adequada pela pintura de objetos poemáticos, para Hegel, “o caráter de Mignon é pura e simplesmente poético”, ou seja, “é seu passado, a dureza do destino exterior e interior” – um combinado de sua história prosaica com um caráter cujo ânimo que não se revela claro, “a quem falta toda a finalidade e resolução e que, sendo em si mesmo um mistério, não sabe se ajudar misteriosa e intencionalmente” (idem, p. 249) –, o que realmente determina o conteúdo substancial apresentado pela personagem.

No entanto, na tela de von Schadow, assistimos ao “sentimento simples sem fantasia” de uma jovem com asas de anjo, adornada com lindo vestido bege claro, sentada com a clássica

zog sie ihn, halb sank er hin/ Und ward nicht mehr gesehen”. Conferir: GOETHE, J. W. von. Der Fischer. In: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (Goethe Münchner Ausgabe). Band 2.1. Herausgegeben von Harmut Reinhardt. München: Hanser Verlag, 1987, p. 42.

postura de uma musicista tocando um bandolim tenor (da família do alaúde). Na compreensão de Hegel, é totalmente plausível que o caráter inteiro da Mignon de Goethe possa “estar diante da nossa fantasia” por meio da expressão pictórica. Contudo, assim como na arte da poesia, a pintura não é capaz de expor um caráter pleno e verdadeiro, “como quis Schadow, assim sem determinidade da situação e da ação, simplesmente por meio da figura [*Gestalt*] e da fisionomia da Mignon” (idem, *ibidem*). Afinal, à autêntica expressão pictórica, conclui Hegel,

pertence que todo o objeto seja apreendido com fantasia e levado à intuição em formas que se exteriorizam, que apresentam seu interior por meio de uma série do sentimento, por meio de uma ação, a qual é tão designativa para o sentimento que tudo e cada coisa aparece na obra de arte empregada pela fantasia para a expressão do conteúdo escolhido (CE III, p. 249).

Com base nesse exame, torna-se evidente, portanto, que a posição fundamentalmente crítica de Hegel em relação à arte de seus contemporâneos se circunscreve muito menos a dimensões unilaterais (subjetivista, política, religiosa ou institucional) e muito mais aos aspectos formativos essenciais à configuração interior e técnica da boa arte moderna, a “arte consistente”. Ora, se por detrás de tais aspectos formativos encontra-se implícito posições correligionárias ou hostis, pessimistas ou otimistas de sua parte, pelo menos não podemos identificá-las de modo claro no texto. Entretanto, se ainda for o caso de insistirmos em atribuir juízos unilaterais à crítica de Hegel, precisamos concordar ao menos que qualquer conteúdo [*Inhalt*] prosaico (natural-subjetivo ou espiritual objetivo) apresentado em sua filosofia da história das artes se manifesta reiteradamente subordinado e subsumido pelo conteúdo [*Gehalt*] absoluto da arte, o que, ao fim e ao cabo, resulta na suspensão de toda unilateralidade.

De igual modo, evidencia-se nesse contexto, assim como nos demais âmbitos de nossa abordagem, que Hegel não apresenta nenhuma objeção quanto à *Ut pictura poesis erit*, senão naquilo que se refere especificamente à presença ou à ausência de habilidade interior (fantasia) e exterior (técnica) do artista em geral (o poeta, o pintor, ou mesmo o músico) para a configuração e adequação de um dado “conteúdo objetivo”, segundo as exigências peculiares dos meios de expressão. Ora, se para os contemporâneos de Hegel “o poético da pintura consiste no fato de que a pintura deve expressar imediatamente o sentimento interior, sem um motivo e uma ação determinados” – o que a remete à “abstração que ela deve evitar” (idem, p. 247-248) –, para o filósofo, “o poético na arte é o que justamente denominamos de ideal” (CE I, p. 174). E isso implica reafirmar que “o traço poético fundamental” como conversão e refusão plenas de conteúdos prosaicos em conteúdos substanciais não é exclusividade da “arte poética discursiva”, e sim pertence à arte em geral. Afinal, como sustenta o próprio Hegel, no contexto

de sua crítica aos pintores nazarenos, seja no caso das “pinturas poéticas” seja no caso das poesias de Goethe ou de Shakespeare, o conteúdo da arte autêntica em geral “é certamente de espécie poética” (idem, *ibidem*), não no sentido lessinguiano da transposição dos limites que demarcam as fronteiras dos meios e das formas expressivas particulares, mas antes no sentido mais elevado do ideal [*Ideal*], do conteúdo absoluto que verdadeiramente aparece [*erscheinen*] na “arte consistente” e a distingue da “artificialidade” tanto no que se refere ao direcionamento da configuração artística, quanto em relação ao resultado apresentado como obra de “sucessão” (arte discursiva) ou de “instante” (arte pictórica). A presença do conteúdo substancial desdobrado por meio do gênero do *humor objetivo* e o modo como ele se manifesta nas “sucessões” do *Divã ocidento-oriental* de Goethe, certamente, serve-nos aqui como testemunho dessa “qualidade poética”, justamente por se tratar do exemplo poemático mais bem-sucedido, segundo Hegel, no que tange ao “estágio supremo” da arte alemã moderna.

4.3 O humor objetivo como tema mais elevado da arte moderna

O “humor objetivo” é definido por Hegel como gênero artístico da “interiorização no objeto” [*Verinnigung in dem Gegenstande*], ou se preferirmos, do “aprofundamento do ânimo no objeto” [*einem Vertiefen des Gemüts in den Gegenstand*] (CE II, p. 344). À primeira vista, tal definição parece repetitiva e redundante, haja vista que, em se tratando dos círculos que compõem a arte romântica-moderna, a interiorização em um objeto específico é pressuposto inexorável. De igual modo, parece redundante a ideia de um “humor objetivo” subjacente ao contexto da “dissolução da arte romântica-moderna”, visto que sua determinação paradigmática se manifestou de modo completo no âmbito da arte holandesa da “era de ouro”, especialmente na pintura, sob a qual os objetos insignificantes, esquecidos ou menosprezados (a paisagem, os objetos de natureza morta, os camponeses, citadinos e demais indivíduos universalmente desconhecidos) ocuparam amplo espaço expressivo, para além daqueles objetos de cunho estritamente religioso-cristão, moral ou social (Cristo, Maria, santos, príncipes, etc.). Mas, seja para esse caso ou para o caso anterior, é preciso lembrar que a compreensão hegeliana de “humor objetivo” encontra sua determinação tanto geral quanto específica na estética. Ou seja, assim como podemos falar de uma certa identidade conceitual (no nível do conceito enquanto tal) entre o humor expresso pelos holandeses e o humor apresentado no *Divã* de Goethe – ou se quisermos, entre a “interiorização no objeto” religioso, moral ou social dos círculos da arte romântica e a “interiorização no objeto” como humor objetivo alemão –, assim também precisamos considerar, no interior dessa identidade, a diferença essencial em cada caso. Pois,

se em relação ao humor holandês e ao humor alemão, como procuramos mostrar anteriormente, a diferença particular reside basicamente no nível de desenvolvimento da formação de uma “autoconsciência nacional” e de uma “tomada de consciência universal”, em outra perspectiva, em relação à interiorização nos objetos da arte romântica-moderna em seus círculos e nos objetos humorísticos, a diferença consiste na apreensão adequada dos *novos* objetos em contraposição aos objetos *familiares*.

Como sabemos, a arte romântica-moderna se determina em geral pela profunda e completa cisão entre a interioridade subjetiva (que exige satisfazer e reconhecer a si a partir de si mesma) e o “reino do exterior enquanto tal” que, uma vez destacado da “unidade coesa” com o espírito, permanece “uma efetividade completamente empírica” (idem, p. 261). Nessa oposição firme do subjetivo contra o objetivo, o interesse único por um tema determinado – ora circunscrito tão somente à “subjetividade contingente” (a honra, o amor, a fidelidade, o caráter etc.), ora ligado exclusivamente a um determinado objeto da “exterioridade contingente”, vale frisar, tomado como ressonância do próprio espírito (a paisagem, a natureza morta, etc.) – tornou-se a finalidade última da arte que, justamente por conceber a objetividade como inadequada “ao espírito em geral existente em si mesmo, permaneceu quebrada ou indiferente contra o objetivo” (idem, p. 243). No entanto, nessa indiferença absoluta da subjetividade em relação à exterioridade, a arte, enquanto expressão da liberdade sensível plena, não atingiu outro resultado senão o da “refusão” [*Umschmelzung*] da “individualidade particular com o conteúdo [*Gehalt*] particular da existência humana” (a honra, o amor, a fidelidade, o caráter etc.), o qual, por sua vez, alcançou seus limites tanto em termos da originalidade expressiva, quanto em termos do valor de verdade da obra frente ao estado de contingência subjetiva e objetiva do presente mesmo. Ou seja, para Hegel, uma obra que se pretende “original”, frente ao profundo estado de cisão e de tomada de consciência universal do espírito moderno, não pode se restringir à tediosa expressão do ‘mais do mesmo’, isto é, à expressão dos objetos familiares, cujas possibilidades expressivas alcançaram o seu ponto máximo. Pois se, nesse limite, por um lado, a arte se reduz à expressão de “um caráter limitado específico” (idem, p.342) – ou mesmo à expressão isolada dos demais temas historicamente concretados pelos círculos da arte romântica –, por outro lado, o seu valor de verdade é preterido tanto em função da redundância temática, quanto em função do estado de contingência subjacente à “cultura da reflexão”.

Contudo, na visão de Hegel, “se esta satisfação na exterioridade como na exposição subjetiva se eleva a um aprofundamento no objeto, de acordo com o princípio do romântico”, e se ao gênero humorístico interessa igualmente “o objeto e a configuração deste no seio de seu reflexo subjetivo, então alcançamos, desse modo, uma interiorização no objeto, um humor

como que objetivo” (idem, p. 344). Nesse caso, o humor objetivo opera como gênero da desintegração, dissolução [*Zerfall*] e superação [*Aufhebung*] dos limites derivados da refusão dos objetos da arte romântica-moderna (a honra, o amor, o caráter etc.) com os conteúdos particulares da existência em geral.

Por fim, o humor superou novamente a fusão do conteúdo com tal caráter limitado específico, humor que soube vacilar e solucionar toda a determinidade e, desse modo, deixou a arte ultrapassar a si mesma. Neste ultrapassar da arte sobre si mesma, todavia, ela é igualmente um recuar do ser humano em si mesmo, uma descida em seu próprio peito, pelo que a arte se despe de toda limitação firme em um círculo determinado do conteúdo e da apreensão, faz do *humanus* seu novo santo: das profundidades e do ânimo enquanto tal, do humano universal em sua alegria e dor, em suas aspirações, atos e destinos (CE II, p. 342).

Esse “ultrapassar da arte” não deve ser entendido como perecimento da idealidade artística, assim como tal “recuar do ser humano em si mesmo” não deve ser interpretado como perecimento do conteúdo absoluto da arte. Muito pelo contrário, desse “despir de toda limitação”, isto é, dessa superação do interesse único por um conteúdo essencial de um círculo específico, deriva-se a mais elevada possibilidade da arte de perseguir “um conteúdo [*Gehalt*] que não permanece em si para si determinado artisticamente, mas deixa para a invenção arbitrária a determinidade do conteúdo e do configurar” (CE II, p. 342), o que não exclui, porém, “nenhum interesse, já que a arte não necessita mais expor apenas aquilo que é absolutamente familiar em um de seus estágios determinados, mas tudo aquilo que no ser humano tem a capacidade de se sentir familiar” (idem, *ibidem*). Em Hegel, essa “invenção arbitrária” não implica, porém, a transformação da filosofia da arte em um *Club Méditerranée filosófico*, como diagnosticou acertadamente Danto (2014, pp. 150) em relação à arte e à estética do século XX. E um dos caminhos possíveis de ver isso é o da própria diferenciação entre o humor objetivo e as demais espécies de expressão humorística, como o humor oriental, a comicidade clássica, a ironia romântica e o humor subjetivo.

Como sabemos, na estética de Hegel, o humor enquanto gênero moderno da “interiorização no objeto” se expressa primeiramente como “humor subjetivo” (CE II, p. 336). A propósito, se levarmos em consideração o caráter sistemático desse contexto de “ultrapassagem da arte sobre si mesma” nas *Prelecões de 1826*, veremos que o “humor

subjetivo” resulta do desdobramento do “humor objetivo” expresso pela pintura holandesa do século XVII¹⁴⁷.

No entanto, em que pese as variações metodológicas e particulares entre os *Cadernos de anotações de aula* dos alunos de Hegel, seja nas *Preleções* de 1826 seja nas edições de Hotho, a ideia hegeliana de humor enquanto gênero fronteiro da arte na história do espírito sempre envolve a dissolução das determinações de conteúdo do contexto presente, por meio da qual um objeto novo é ao mesmo tempo configurado e instaurado como obra de arte. Nesse sentido, a diferença qualitativa entre o meramente risível (chistes, farsas etc.) e o “verdadeiro humor” está ligada, por um lado, ao grau de “profundidade e riqueza de espírito artístico para ressaltar, enquanto efetivamente expressivo, o que aparece apenas subjetivamente” e, por outro lado, à habilidade de “fazer o substancial surgir de sua própria contingência mesma, das meras ideias” (CE II, p. 337).

No plano do conceito enquanto tal, humor subjetivo e humor objetivo são idênticos, uma vez que em ambos são também “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 personalidade” (idem, p. 336). Essa identidade se justifica no fato de que, ao contrário dos demais gêneros artísticos assumidos no decurso dos círculos da arte romântica-moderna, a finalidade do humor, diz Hegel, não é a de “deixar um conteúdo desdobrar-se e configurar-se de acordo com sua natureza essencial e de articulá-lo e completá-lo artisticamente neste movimento a partir dele mesmo”, mas antes “é o artista mesmo

¹⁴⁷ Aqui Hegel afirma o seguinte: “o lado inteiramente subjetivo da arte romântica lida com o humorístico. Não há nenhuma obra objetiva [*objektives Werk*], nenhuma figura que o artista possa trazer à tona, mas o sujeito apenas se mostra, o conteúdo [*der Gehalt*] pode ser a coisa mais insignificante. Um humorista bem conhecido escreveu uma viagem pela sua sala [*Zimmer*]. Os caprichos do sujeito, sua sagacidade, seus sentimentos [*Empfindungen*] são colocados à exposição [*Schau*]. O humorístico é uma forma fácil de sacar [*greift*], posto que o poeta não precisa de um plano, de uma apresentação geral, mas apenas se deixa levar por um momento e faz piadas. Nada acontece tão facilmente que o humor se torna monótono [*fade*], raso [*platt*]. Quando o sujeito se deixa levar por este caminho, a arte cessa, chega ao seu limite [*Rande*]. Obras de humor não podem mais ser chamadas de obras de arte. Se o conteúdo [*der Gehalt*] não tem profundidade, é apenas uma série de ideias aleatórias, sensações [*Empfindungen*]. Assim, quando se trata do humorístico, a arte cessa; os sujeitos têm a peculiaridade [*Eigentümlichkeit*] da individualidade sem qualquer objetividade interna. Essa é a dissolução [*Zerfall*] da arte, e isso se deve principalmente ao fato de que na arte romântica, uma conexão frouxa [*ein lockerer Zusammenhang*] em si mesma, está se desintegrando [*auseinander fällt*] (PKÄ, p. 153). Sobre esse “salto discursivo” que Hegel faz da pintura holandesa do XVII à arte poética discursiva (o humor subjetivo) do século XIX, poderíamos identificar sem muito esforço uma certa falha de articulação do sistema das formas de arte particulares (simbólica, clássica e romântica). Pois, enquanto que nas *Preleções sobre estética de 1826*, “a dissolução da forma de arte romântica” se estende sobre o círculo inteiro da *Autonomia formal das particularidades individuais* – que nela se intitula *O livre tornar-se dos materiais, a imediatidade natural* [*Das Freiwerden des Stoffes, der natürlichen Unmittelbarkeit*] –; nas edições de Hotho, pelo contrário, essa mesma “dissolução da forma de arte romântica” figura apenas como desdobramento último do “terceiro círculo”, por meio do risível em geral (subjetivo e objetivo). Todavia, o que aparenta ser uma “falha de articulação” na verdade não ultrapassa a constatação de uma certa “incompletude” no que tange aos momentos da articulação sistemática da *Estética* (motivo pelo qual, aliás, Hotho optou por seguir justificadamente a divisão das últimas preleções de 1828/29).

que penetra na matéria” – ou seja, em um conteúdo arbitrariamente escolhido mediante “ideias subjetivas” ou “pensamentos momentâneos” –, sendo sua tarefa central “deixar decompor-se e dissolver-se em si mesmo tudo o que se quer fazer objetivo e conquistar uma forma firme da efetividade” (idem, *ibidem*). Note-se, portanto, que o trabalho de conversão e refusão dos conteúdos [*Inhalt*] é, nesse caso, precedido pela escolha livre de quaisquer conteúdos e objetos que eventualmente interessem ao artista, sejam eles familiares ou desconhecidos, extemporâneos ou contemporâneos ao espírito (subjetivo e objetivo) presente.

Evidentemente, a consequência primária desse posicionamento livre do artista como ‘detentor absoluto’ dos conteúdos e objetos de sua configuração (que até então se mantinham condicionados a um círculo artístico específico) é a completa dissolução de interesses únicos como fontes objetivas para a caracterização de um certo conjunto de valores em um dado contexto espiritual. De acordo com Hegel, no humor enquanto gênero mais elevado da arte, “toda a autonomia de um conteúdo objetivo e da conexão da forma em si mesmo firme, dada por meio da coisa, é destruída e a exposição torna-se apenas um jogo com os objetos” (idem, *ibidem*). Em um primeiro momento, esse jogo implica “um deslocamento e inversão da matéria (ou conteúdo) assim como um vaguear para lá e para cá, um ziguezaguear de exteriorizações subjetivas” (idem, *ibidem*). No entanto, em segundo lugar, o que teve início apenas como um jogo unilateral deve agora se transformar em um completo “abandono de si do autor assim como de seus objetos” (idem, *ibidem*), de modo a permitir que um conteúdo substancial, convertido e refundido, possa eclodir e se expressar como arte autêntica. No tópico em abordamos a teoria da criatividade subjetiva espiritual, vimos que tal “abandono de si do autor” implica não só a renúncia integral de suas peculiaridades particulares, como também envolve a autoconsciência de sua posição essencialmente mediadora – enquanto “forma [*Form*] para dar forma [*Formieren*] ao conteúdo que o prendeu” (CE I, p. 298) – no que se refere ao “ato poético” de transfiguração das matérias [*Materie*] comuns em um “conteúdo [*Gehalt*] em si mesmo verdadeiro” (idem, p. 298). E é justamente com base nesse trabalho da fantasia significativa que surge, para Hegel, a diferença essencial entre humor subjetivo e humor objetivo, assim como surge a necessidade de diferenciação estético-filosófica entre a ilusão risível e o humor consistente (o “verdadeiro humor”).

Como é amplamente sabido, em nosso estado de mundo atual, a assim denominada ‘arte humorística’, em particular, aquela forjada pela “indústria cultural” (para usar o conceito acertado de Theodor Adorno), acintosamente não encontra vantagens em exceder o nível do meramente risível ou das “farsas” e dos “chistes” fáceis. Pois, na época de Hegel, a situação do “humor artístico” não era muito diferente em relação a tal cenário artificioso-industrializado.

Segundo o filósofo, na Alemanha oitocentista, a forma [*Form*] do humor autêntico já era frequentemente confundida com “a ilusão natural” que consiste em “achar que é muito fácil fazer farsas e chistes sobre si mesmo e sobre o que está presente” (CE II, p. 336). Ocorre, porém, que nessa confusão a ilusão risível tanto desconsidera o rebaixamento do humor ao nível da trivialidade – quando, por exemplo, “o sujeito se deixa ir no acaso de suas ideias, as quais se perdem, alinhadas, soltas, no indeterminado e unem, muitas vezes, às coisas mais heterogêneas” (idem, *ibidem*) –, quanto testemunha contra a própria relevância sensível-absoluta da arte, uma vez que o riso artificioso acaba por aniquilar cegamente não apenas conteúdos nulos e fenômenos falsos, mas igualmente conteúdos substanciais da efetividade, como se, no baile de máscaras da contingência promovido pela situação dramática de cisão moderna, “todos os gatos fossem pardos” (‘Prefácio’ à *Fenomenologia do espírito*).

Nesse aspecto, podemos considerar que o humor subjetivo nada mais faz senão operar a transposição da personalidade irônica como individualidade genial para o âmbito estritamente artístico. E isso se confirma por meio da própria distinção que Hegel faz entre “ironia” e “comicidade” em geral:

esta forma [*Form*], tomada em sua abstração, toca as raias do princípio cômico; mas o cômico deve neste parentesco ficar restrito ao fato de que tudo o que se aniquila é algo em si mesmo nulo, um fenômeno falso e contraditório; por exemplo, uma mania, uma teimosia, um capricho particular contra uma paixão poderosa ou um princípio e uma máxima aparentemente sólidos e sustentáveis. É completamente diferente, porém, quando algo de fato ético e verdadeiro, um conteúdo em geral em si mesmo substancial, se apresenta num indivíduo a partir dele mesmo como algo nulo. Pois, então, tal indivíduo é em seu caráter nulo e desprezível e também são expostas a fraqueza e a ausência de caráter. Por isso, nesta distinção entre o irônico e o cômico é preciso essencialmente atentar para o conteúdo [*Gehalt*] do que é destruído (CE I, p. 84).

No tópico em que examinamos a teoria da criatividade de Hegel, foi adiantado que sua crítica ao humor subjetivo aponta alguns trabalhos do comediante Jean Paul (pseudônimo de Johann Paul Friedrich Richter) como exemplos do meramente “risível” e “trivial”. E, nesse caso, coloca-se a questão de saber se Hegel teria ou não uma posição filosófica conflitante e inacabada em relação às obras do humorista de Wunsiedel, bem como em relação ao próprio conceito de humor subjetivo. Sobre isso, alguns intérpretes consideram que Hegel não apenas é controverso no que toca à ideia de “humor”, como também associa equivocadamente a ironia romântica ao humor subjetivo de Jean Paul. Niklas Hebing (2013, p. 255), por exemplo, argumenta que, em função do claro antagonismo entre aceitação e rejeição do princípio do humor, Hegel opera um julgamento indeciso sobre a obra de Jean Paul e sobre o seu próprio

conceito. Se, por um lado, “Hegel usa o conceito de humor em geral para analisar os romances de Jean Paul e, a partir deles, desenvolve as características básicas do humor subjetivo”, por outro lado, ele também “identifica no humor a autolibertação [*Selbstbefreiung*] do sujeito a partir das contradições do conteúdo substancial” (idem, *ibidem*). No entanto, segundo Hebing, nessa operação Hegel perde de vista o fato de que “tal emancipação nos romances de Jean Paul é acompanhada por uma abertura da estética ao acidental e ao cotidiano, na qual podemos ver paralelos com a prosa da vida da pintura holandesa” (idem, *ibidem*), o que, em última instância, revela a clara diferença entre o “humor subjetivo” de Jean Paul e a “ironia romântica” – e que o filósofo ignora como se “todos os gatos fossem pardos”. Afinal, acrescenta o intérprete, “mesmo que Hegel não tente em nenhum momento diferenciar os termos uns dos outros” (idem, p. 259), se o humor subjetivo “é o caminho para uma nova materialidade, deve-se levar em conta que um caminho não precisa necessariamente levar ao objetivo” (idem, p. 260).

Nessa mesma direção, Christiane Hertel (2016, p. 132-140) sustenta que Hegel não foi capaz de perceber o aspecto “objetivo” manifesto no “humor subjetivo” de Jean Paul, assim como não percebeu a clara distinção de sua obra em relação à ironia romântica. Ao contrário da estratégia argumentativa de Hebing, porém, Hertel dá um passo atrás no argumento, à medida que parte do pressuposto de que tanto Hegel não possuiria outro conceito de “humor verdadeiro” senão aquele que se expressa na arte holandesa do XVII (o *humor idílico* na literatura e o *humor ingênuo* na pintura de gênero), quanto a fusão entre o “ingênuo” e o “idílico” configuraria a base sólida da estética e das obras de Jean Paul¹⁴⁸. Nesse sentido, contrapondo-se à crítica de Hegel e ao conceito hegeliano de humor, a intérprete recorre às *Vorschule der Aesthetik* para demonstrar que o “desinteresse” e o “interesse”, o verdadeiro e o idílico constituem a dupla face, real e utópica, finita e sublime do humor de Jean Paul, sendo o aspecto crítico-irônico uma prerrogativa do próprio espectador¹⁴⁹.

¹⁴⁸ Parafrazeando os §§ 32 e 73 da estética de Jean Paul (nos quais ele trata justamente do idílico e do ingênuo na arte holandesa), Hertel defende que, “em contraste com a ênfase de Hegel na preservação da *luta histórica* através do humor verdadeiro expresso pela pintura de gênero”, a definição de Jean Paul é a de uma *luta utópica*, “capaz de suportar uma esperança prometida para uma luta histórica ainda por vir” [*grifo nosso*]. Para a intérprete, “a diferença entre Hegel e Jean Paul é expressa mais claramente na palavra aniquilar [*vernichten*], termo que Hegel usa no contexto em que discute a questão da ironia, e não do humor”. Jean Paul, ao contrário, “discute tanto a liberdade interna quanto externa no que tange ao humor subjetivo, associando a primeira ao idílico, a segunda ao que é grande ou sublime e as duas ao espírito do artista e do leitor”. Conferir: HERTEL, Christiane. The legacy of Hegel's and Jean Paul's aesthetics: The idyllic in seventeenth-century Dutch genre painting. In: *Narratives of Low Countries History and Culture: Reframing the Past*. Jane Fenoulhet e Lesley Gilbert (eds.). London: UCL Press, 2016, pp. 132-140. Sobre o tema do idílico e do ingênuo conferir: Conferir: PAUL, Jean. *Vorschule der Aesthetik; nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit: Dritte Abtheilung. Jean Paul's Sämmtliche Werke* Band 19. Berlin: Walter de Gruyter, 2018, pp. 358-360.

¹⁴⁹ Como estratégia argumentativa, Hertel parte do caráter “positivo” que Hegel atribui à pintura holandesa e associa essa “positividade” ao aspecto “ingênuo” e “desinteressado” (no sentido kantiano do termo) do humor holandês, que, segundo a intérprete, estaria na base da noção hegeliana de “ingenuidade”. A partir disso, a

Em que pese a relevância das abordagens acima mencionadas, observa-se, contudo, que nem a presumível “posição indecisa” nem a suposta “definição conservadora de humor”, por parte de Hegel, considera aquilo que nos parece ser o elemento central do conceito hegeliano de humor: a presença ou a ausência de “conteúdo substancial”, o traço poético fundamental na forma do risível. Quanto à questão da necessária distinção entre humor holandês e o humor alemão, a qual Hebing e Hertel desconsideram totalmente, já foi demonstrado neste trabalho que a diferença entre a “consciência nacional” e a “tomada de consciência universal” alteram decididamente a determinação do conceito hegeliano de “humor”. De outra parte, no que versa a questão da ausência de distinção entre “humor subjetivo” e “ironia”, de fato, na visão de Hegel o “humor subjetivo” é para o mundo da arte o mesmo que a “ironia” é para o mundo da vida. Contudo, é preciso levar em conta que, ao identificar humor subjetivo e ironia, Hegel não está simplesmente defendendo que “no baile da contingência todos os gatos são pardos”, mas antes diagnosticando que tanto o humor subjetivo quanto a ironia expressam um claro retorno ao estado simbólico da arte, no qual a unidade não-diferenciada (o uno imediato, o A=A) opera dentro e fora do âmbito artístico; e ele oferece provas razoáveis sobre isso na *Estética*.

No contexto em que critica as combinações “barrocas” performadas por Jean Paul, Hegel é enfático ao afirmar que em muitos de seus resultados “a questão principal permanece as idas e vindas do humor, que apenas faz uso de cada conteúdo [*Inhalt*] para fazer valer nele seu chiste subjetivo” (CE II, p. 336). E é justamente por intermédio desse “relacionar e desencadear a matéria [*Materie*] reunida de todos os cantos do mundo e regiões da efetividade” que “o humor por assim dizer retorna ao simbólico, onde igualmente o significado e a forma estão separados; com a ressalva de que agora é a subjetividade do poeta que dispõe da matéria e do significado, e os alinha em uma ordem estranha” (idem, p. 336-337). Ou seja, se no âmbito da “pré-arte” é a substância que se manifesta sem sujeito, no plano da dissolução da arte romântica-moderna, ao contrário, é a subjetividade que se manifesta sem substância. Trata-se precisamente do uno imediato anverso, cujo semblante e consistência conservam abstratamente a determinação do sujeito isolado efetivo, sustentado ora pela expressão chistosa de suas peculiaridades particulares ora pela junção trivial de objetos ou materiais aleatórios.

intérprete toma por base a passagem acima referida das *Preleções* de 1826 para evidenciar tanto o caráter “negativo” que Hegel identifica no humor subjetivo de Jean Paul, quanto para sustentar que essa ausência de ingenuidade, “transformada em aparente interesse próprio” na performance artística, configuraria para Hegel a dimensão “falsa” do humor de Jean Paul. Finalmente, a intérprete então recorre às *Vorschule der Aesthetik (1804 e 1812)* – especialmente nos §§ 32 e 73, em que Jean Paul trata da questão da ingenuidade e do idílico na arte holandesa – a fim de demonstrar a tese central de que o verdadeiro e o idílico constituem a “dupla face”, real e utópica, do humor de Jean Paul.

Nessa “junção barroca de coisas”, ou melhor, nessa ausência de fusão do autor em relação ao objeto – no sentido exato do “diluir” ou “ceder-a-si-mesmo” do artista no decurso de suas “exteriorizações” –, a subjetividade acaba se sublevando ao sentimentalismo e à mera relação de “afetação” com o público. Nas palavras de Hegel, “o humor facilmente toca as raias do sentimental [*Sentimentale*] e da sentimentalidade [*Empfindsame*] quando o sujeito em si mesmo é sem núcleo e sustentação de um ânimo preenchido por uma objetividade verdadeira” (idem, p. 337). Por conseguinte, seja no estilo de vida irônico dos “mestres de todas as coisas” ou no regime artístico do “humor subjetivo”, a unidade imediata presente na relação matéria/significado (cujo ponto de partida e finalidade última se restringe à exposição da *personalidade* simples do artista) sempre se manifesta simbólica ou alegoricamente, de modo que a identidade entre o “significado absoluto” e a forma [*Gestalt*] não ultrapassa a expressão convencional de uma cultura cindida, para a qual os objetos e conteúdos ordinários (familiares ou não-familiares), em vez de serem apreendidos e configurados artisticamente segundo sua essencialidade interiorizada na forma da subjetividade espiritual e expressos como signo da ideia absoluta, são concebidos apenas exteriormente como meios abstratos de expressão, como ‘objetos-cadáveres’ para os elãs e fins singulares de uma *personalidade* completamente arredada da “essência de seu valor espiritual” (idem, p. 336). Nesse sentido, Hegel entende que o humor subjetivo apresentado na modernidade figura uma espécie de versão dessubstancializada ou espiritualmente dessubjetivada do humor oriental manifesto no contexto da dissolução da pré-arte: a poesia maometana, sobretudo, a de Hafez.

Como gênero fronteiro da arte na história do espírito, a primeira manifestação do humor autêntico pode ser identificada na experiência do panteísmo oriental, especialmente no maometanismo persa, por meio do qual o “simbolismo autêntico” de um mundo inteiramente divinizado é suprassumido pela forma da “sublimidade autêntica” – do “mundo finito desdivinizado” como “obra acessória enaltecida para glória de Deus” (CE II, p. 101) –, no sentido em que ela é concebida no “simbolismo consciente da arte comparativa”, o estágio supremo da forma de arte simbólica. Aqui ainda prepondera uma individualidade mística cuja interioridade [*Innigkeit*] se mantém inteiramente unida com o todo. Trata-se do estágio mais elevado e subjetivamente livre do panteísmo oriental, uma vez que aqui, embora o poeta esteja naturalmente inclinado a “ver e efetivamente vê o divino em tudo” que existe por meio da completa “renúncia ao seu próprio si mesmo [*Selbst*]”, a fusão imediata do “si mesmo” com “a alma de todas as coisas” implica, a um só tempo, a “apreensão imanente do divino em seu interior”, cujo resultado é a mais elevada ampliação e liberdade da própria particularidade “mergulhada no eterno e no absoluto” (idem, p. 93).

Todavia, se por um lado, “em tal penetrar-a-si-mesmo [*Sichdurchdringen*] pelo divino e pela vida embebida em bençãos” (idem, *ibidem*), a imanência da substância na alma dos objetos conduz o poeta em sua existência “mundana, natural e humana” à glorificação do eterno; por outro lado, tal renúncia ao seu próprio si mesmo não resulta em outro ponto senão na “recondução de tudo” para a mais autônoma “gloria própria” da interioridade e do sentimento subjetivo. Ou seja, “a vida própria [*Selbstleben*] nos fenômenos naturais e nas relações humanas vivifica e espiritualiza estes neles mesmos e fundamenta por sua vez uma relação peculiar do sentimento subjetivo e da alma do poeta com os objetos que canta” (idem, p. 93-94). Ora, essa unidade imediato-absoluta do poeta com a “alma das coisas” – o que, nesse caso, vale frisar, ainda se determina como “confusão com os objetos da natureza”, já que a subjetividade no sentido moderno do termo ainda está longe de se determinar com base na cisão entre o ‘eu’ e o ‘nós’, o sujeito cognoscente e o objeto conhecido, e assim por diante – é a base que constitui a mais espiritual e alegre expressão do humor afirmativo, o humor autêntico oriental. E é justamente sua gramática que reaparecerá, em um patamar crítico-formativo, no humor objetivo do *Divã ocidento-oriental* de Goethe.

É certo que o livre exercício dessa “interioridade feliz” do maometanismo persa não suprime de modo algum os estados particulares de cisões, descontentamentos e infelicidades dos indivíduos. Contudo, para toda eminência de supressão da alegria, há sempre uma boa dose de humor afirmativo como meio de superação [*Aufhebung*] imediato-sensível dos estados prosaico-naturais particulares. Para se ter uma ideia disso, Hegel nos lembra aqui das “imagens brilhantes e esplendorosas” e o “constante tom de alegria, beleza e felicidade” impressos nos poemas de Hafez, incluindo aqueles em que o poeta manifesta sua despreocupação e felicidade por meio de seus próprios “lamentos e protestos” em relação à amada, assim como em relação aos objetos externos ao próprio peito. Em um dos poemas ele reclama feliz: “*Por gratidão, pois a presença / Do amigo te ilumina, / Queime a vela como na dor / E se dê por satisfeito*”. Já em outro: “*Em agradecimento, oh rosa, por você ser a sultanesa da beleza, conceda a graça de ser soberba diante do amor do rouxinol*” (idem, p. 94-95).

Note-se que, em ambas as imagens, os elementos de cisão e negatividade do sentimento particular sobre os objetos (a dor, a soberba ou a infelicidade) são paralelamente confrontados e diluídos por seus opostos (a serenidade, a beatitude, a felicidade, o amor, a rosa e o rouxinol), no sentido em que a infelicidade é absorvida e fantasiada como “sentença imutável do destino”, frente à qual o poeta permanece “seguro em si mesmo, sem opressividade, sentimentalismo ou melancolia aborrecida” (idem, *ibidem*). De acordo com Hegel, por meio desse “penetrar-a-si-mesmo” na “alma das coisas”, desse “queimar a vela como na dor”, para o poeta oriental, “a

vela ensina a rir e a chorar” a um só tempo, isto é, “a rir com o brilho alegre por meio da chama quando ao mesmo tempo derrete em lágrimas quentes” (idem, p. 95). Do mesmo modo, quando o poeta trata da “rosa” ou do “rouxinol”, ele não está simplesmente se valendo dos objetos como símbolo. “A rosa não é uma mera imagem ou um mero enfeite”, acrescenta Hegel, “mas ela mesma aparece para o poeta como animada, como noiva enamorada e ele se aprofunda com seu espírito na alma da rosa” (idem, *ibidem*).

Já no plano da dissolução da arte romântica moderna, aquela ‘livre substancialidade’ comungada no poema oriental-persa é agora suplantada no humor subjetivo (assim como no estilo de vida irônico) por uma subjetividade desinvestida de sua substância. Embora, segundo Hegel, a interioridade do ânimo ocidental-romântico apresente “um semelhante acostumar-se [*Sichinleben*]” (idem, p. 94) consigo mesma, essa unidade subjetiva é interior e exteriormente sustentada pelo fechamento e cisão irresolutos do sujeito em relação aos objetos. Por conseguinte, no todo, essa interioridade dessubstancializada e espiritualmente dessubjetivada manifesta-se como “mais infeliz, menos livre e nostálgica”, uma vez que permanece “mais subjetivamente encerrada em si mesma e se torna, com isso egoísta e sentimental” (idem, *ibidem*). De outra parte, porque se subleva à junção barroca de objetos desanimados em vista da personalidade fechada, o humor subjetivo quando muito constitui apenas uma expressão simbólica e exteriorizada da liberdade sensível plena. Ao contrário do humor oriental maometano, nessa espécie de ‘retorno anverso’ da unidade imediata da forma de arte simbólica, o penetrar-a-si-mesmo na alma dos objetos é substituído pela exaltação de uma personalidade ornamentada, adornada por ‘objetos-enfeite’, conteúdos sem alma. Nas palavras de Hegel, ao contrário da alegria mais espiritual da poesia maometana, quando nos referimos em nossos poemas às “rosas, aos rouxinóis, ao vinho, então isso ocorre num sentido inteiramente outro, mais prosaico; a rosa nos serve como enfeite: coroados de rosas, etc., ou escutamos o rouxinol e nos inspiramos nele; bebemos do vinho e o chamamos de quebra-lamentos” (idem, p. 95).

Em vista do diagnóstico acerca de uma subjetividade desinvestida de substância (a qual, inversamente, pode ser escrita como uma substância sem a verdadeira subjetividade, o espírito) – tal como ela se expressa no mundo da arte pelo humor subjetivo e no mundo da vida pelo estilo irônico –, a proposta de um humor que seja objetivamente verdadeiro precisa se fazer valer como expressão artística universal, isto é, precisa ser capaz de superar [*aufheben*] tanto a particularidade do ‘humor oriental’ inscrito no plano da unidade imediata ou da substância sem sujeito, quanto a particularidade do ‘humor clássico’ inscrito abstratamente no plano histórico do destino de uma subjetividade sem substância, cindida do todo e ausente de espírito. Para tanto, na visão de Hegel, o humor objetivo só pode ser autêntico na medida em que o

desenvolvimento da “ação cômica”, por meio do penetrar-a-si-mesmo do artista na alma dos objetos, apresenta um desfecho ou uma *solução* na qual “o que se destrói não pode ser nem o substancial nem a subjetividade como tal” (CE IV, p. 242), mas aquilo que na efetividade subjetiva e objetiva se apresenta como nulo, falso, por conseguinte, inessencial.

Contudo, se o terreno universal do humor é “um mundo no qual o homem como sujeito se fez mestre completo de tudo o que de outro modo lhe vale como conteúdo [*Gehalt*] essencial de seu saber e realizar”, por conseguinte, “um mundo cujos fins se destroem por meio de sua não essencialidade” (idem, p. 240), então ao humor autêntico “pertence em geral à coragem [*Wohlgemutheit*] e à confiança infinitas de estar acima de sua própria contradição e de não ser, por assim dizer, amargo e infeliz”, isto é, “pertence à felicidade e ao bem-estar da subjetividade que, certa de si mesma, sabe suportar a dissolução de seus fins e realizações” ordinários (idem, *ibidem*). Em outros termos, não é tarefa do humor autêntico nem a expressão de piadas prontas – como é o caso de “um povo democrático, por exemplo, com cidadãos egoístas, briguento, negligente, presunçoso, sem fé e conhecimento, tagarela, vanglorioso e vaidoso” (idem, p. 241), para o qual a dissolução já está posta como desfecho da contradição –, nem a combinação de objetos aleatórios para a exaltação de uma personalidade artística em si mesma sem núcleo e sem preenchimento de objetividade verdadeira, como é o caso do sentimentalismo lastimoso e humorismo-afetuoso de Jean Paul e das “odes de amor” de Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803), as quais aparecem “carregadas de reflexões morais, de saudade melancólica e de uma paixão elevada para a felicidade da imortalidade” (CE II, p. 345).

Ora, se a subjetividade certa de si e capaz de suportar a dissolução de seus fins e realizações constitui o núcleo propriamente dito do humor consistente, e se os conteúdos e fins inessenciais da efetividade prosaica são autodestrutivos em vista da própria contradição que os dá sustentação, então qual seria a tarefa autêntica do humor objetivo? Qual seria a relação que constitui o conjunto (ação e solução) de uma obra humorística bem-sucedida? Segundo Hegel, há três situações que em geral constituem a expressão e o significado do humor verdadeiro: 1) quando o artista apresenta quaisquer “fins em si mesmos” nulos e inessenciais, os quais no decurso da ação cômica são tratados “com a aparência de grande seriedade e amplos preparativos”, mas que, no desfecho da ação, quando o sujeito “erra em seu desígnio, justamente porque queria algo em si mesmo insignificante, de fato nada sucumbe” (CE IV, p. 241); 2) nas situações em que “os indivíduos se imaginam como fins e caracteres substanciais, para cujas realizações eles, contudo, como indivíduos são pura e simplesmente o instrumento oposto” (idem, *ibidem*), tal como assistimos, por exemplo, na *Ecclesiasusa* de Aristófanes; ou 3) nas situações em que tanto o caráter interior do protagonista quanto as circunstâncias exteriores que

perfazem suas ações são “colocadas em contraste cômico”, assim como “conduzem a uma solução cômica” (idem, ibidem).

Note-se que, em todos os três casos, nem a substância do conteúdo nem a subjetividade em si mesma (ainda que esta apareça sem núcleo e sustentação) são colocadas como objeto de destruição, mas apenas o que é falso e inessencial no conteúdo ou no sujeito que de fato é destruído na solução. E isso porque, no humor autêntico em geral, a tarefa não consiste em conduzir à aparição um conteúdo [*Inhalt*] que é “em si e para si racional”, no sentido moral do ‘certo’ que permanece erguido e do ‘errado’ que desmorona no final, mas sim de não permitir que, por meio da exposição, os conteúdos nulos da efetividade – como “a tolice e a irracionalidade”, “as falsas oposições e as contradições” inventadas sobre a “efetividade verídica” e substancial do “Estado, da religião, da arte ou da filosofia” – alcancem uma “vitória final” (idem, p. 242). Sobre isso, Hegel aponta Aristófanes como quem “não faz troça sobre o que é verdadeiramente ético na vida do povo ateniense, da autêntica filosofia, da verdadeira crença nos deuses, da arte sólida”, mas sim “das degenerescências da democracia, da sofística, da choradeira e da lamúria da tragédia, da zombaria superficial, das brigas etc.” (idem, ibidem).

É certo que esse exemplo de Aristófanes tem o seu valor para a determinação do humorístico na forma da dissolução da arte romântica-moderna, mas com a ressalva importante de que, em se tratando de “comédia” grega, o “sujeito que se faz mestre da dissolução” de conteúdos falsos da efetividade é, para nós, apenas sujeito abstrato, ao passo que na forma [*Form*] do “humor objetivo”, o mestre da dissolução é a subjetividade certa de si mesma, autoconsciente. Ou seja, se no plano da comicidade clássica assistimos à expressão do nascimento de uma subjetividade cindida, abstrata e indeterminadamente legada ao destino, no humor moderno, pelo contrário, é a solução dessa cisão colocada pelo “estado de mundo” moderno o que está em questão, já que não apenas a substância, mas principalmente a subjetividade como tal (como substância subjetivada) não pode ser destruída no humor autêntico, isto é, abandonada cegamente (sem conceito) ao capricho do destino (e isso também explica o investimento de Hegel em uma “ciência da arte” como pressuposto essencial da *Bildung* artística moderna). Contudo, como explica Hegel, na forma [*Form*] do humor objetivo, a preeminência da substância subjetivada já está dada como pressuposto pela própria posição do sujeito determinada no humor subjetivo, que primeiro estabelece a pessoa do artista moderno como “mestre da dissolução”. Afinal, se no humor objetivo o que se expressa é “a aparência e a imaginação do substancial ou o que é em si e para si mesmo equivocado e mesquinho, então o princípio mais elevado prevalece a subjetividade firme em si mesma, a qual em sua liberdade sobre a ruína de toda esta finitude está em si mesma segura e feliz” (idem, ibidem). Em outra

perspectiva, “se o que é destituído de essência em si mesmo se perde a si mesmo devido a sua existência aparente, então o sujeito também se faz mestre dessa dissolução e permanece em si mesmo inatingível e bem-disposto” (idem, *ibidem*).

O humor objetivo pode assim ser entendido como expressão da subjetividade em si mesma com “núcleo e sustentação de um ânimo preenchido por uma objetividade verdadeira” (CE II, p. 337). Inversamente, isso significa que a crítica de Hegel à personalidade exaltada no “humor subjetivo” não está ligada à posição do artista como mestre da dissolução “segundo seus lados particulares bem como segundo seus lados mais profundos”, mas antes ligada à ausência do “valor espiritual desta personalidade” (idem, p. 336), no sentido em que a ela falta a “interiorização no objeto”, a fusão do “si mesmo” com “a alma dos objetos”, por meio da qual um conteúdo [*Gehalt*] substancial possa eclodir e se manifestar como “objeto novo”, algo em si mesmo “pleno de valor” (idem, p. 344). Para Hegel, ao humor autêntico interessa um “abandono de si [*Sich-Ergehen*] pleno de sentimento do ânimo no objeto, que certamente chega a um desdobramento” (idem, *ibidem*) e uma solução objetivos. Por um lado, esse abandono, fusão e diluição do si mesmo com a alma do objeto conserva “um movimento subjetivo, rico de espírito, da fantasia e do coração” (idem, *ibidem*), um *insight* ou uma epifania [*Einfall*], já que o sujeito particular, o artista, é o mestre da dissolução. No entanto, por outro lado, tal *insight* criativo não pode ser “meramente casual e arbitrário, e sim um movimento interior do espírito que se dedica completamente ao seu objeto e o mantém para o interesse e o conteúdo” (idem, *ibidem*).

Ora, se na opinião de Niklas Hebing (2013, p. 260) o humor subjetivo “é o caminho para uma nova materialidade” e que, assim sendo, devemos considerar que “um caminho não precisa necessariamente levar ao objetivo”, para Hegel, ao contrário, uma atividade artística prescindida de sua finalidade autêntica, a liberdade sensível plena, nada mais revela senão um sintoma de que “o ânimo e a fantasia ainda não apreenderam em si mesmos nenhum interesse verdadeiro” (CE I, p. 285). Dito de outro modo, a rejeição da “objetividade verdadeira” como núcleo substancial e suporte para o reconhecimento de uma subjetividade artística preenchida de valor espiritual corresponde a determinação meramente formal, negativa e incompleta da ideia de arte como expressão sensível carente de conteúdo, finalidade e significado, como se a subjetividade humorística, enquanto “maestrina” da dissolução da arte romântica-moderna, já fosse, por isso, o princípio e a finalidade em si – mas não o “ponto de passagem” ou de mediação – do trabalho de configuração e determinação de um conteúdo unificante e afirmativo, tal como exigido pelo conceito de arte.

Por isso mesmo, na compreensão de Hegel, quando se trata da determinação conceitual de um humor consistente, não está em jogo a junção barroca e exteriorizada de objetos-meios para fins de uma exaltação arbitrária da personalidade sentimental e imaginativa, mas sim o jogo da fantasia espiritual que se funde com a alma de seus objetos, “penetra completamente nos estados, situações etc.” (o que envolve tanto a destruição do que é falso quanto a suprassunção do que é verdadeiro nos conteúdos [*Inhalt*] dessa diluição) e, desse modo, “refunde e converte” tais conteúdos particulares em “conteúdo [*Gehalt*] substancial”, recriando a partir deles “algo novo”(CE II, p. 334). Eis o traço poético fundamental, o conteúdo afirmativo, cuja idealidade eleva o humorístico à expressão objetiva, por meio da qual o “interesse subjetivo” é capaz tanto de “afastar o objeto completamente do círculo do anseio prático” (idem, p. 345), quanto de “recriar uma nova exterioridade” (idem, p. 335), justamente por resultar da “ocupação plena de fantasia, que se satisfaz do modo mais livre em suas centenas de inflexões alternantes, e nas ideias”, e que “brinca ricamente com o espírito, nas alegrias e nas aflições” (idem, p. 345). No *Divã* de Goethe, a manifestação desse traço fundamental, que demarca a objetividade verdadeira do humor, pode ser amplamente identificada, especialmente, no *Livro de Zuleica*, sobre o qual Hegel faz referência.

Como o próprio título sugere, o *Divã ocidentto-oriental* é uma coletânea ou ciclo [*dīwān*] de poemas inspirados no “Divã” de Hafez e em outros tantos poemas árabes e persas, assim como no livro *Cântico dos cânticos* do Antigo Testamento. Publicada pela primeira vez em 1819, a obra de Goethe é considerada por estudiosos uma das peças-chave no desenvolvimento do conceito goetheano de “literatura mundial” [*Weltliteratur*], sendo a tradução do amor expressa pelas figuras da jovem Zuleica e do senhor Hatem – encarnadas pela *paixão privada* e *amor público* do senhor Goethe pela jovem Marianne von Willemer – a pedra de toque dessa empresa de mundialização da arte poética discursiva. Desde que se tornaram públicas, em 1868/69, a paixão real e privada dos amantes mascarados pelas figuras persas de Zuleica e Hatem e a descoberta de que a esposa do senhor Johann Jakob von Willemer (amigo de Goethe) teria sido a autora de parte dos poemas do *Divã* (extraídos por Goethe das cartas trocadas com Marianne), um montante significativo de interpretações vem modificando a visão exclusivamente simbólica e alegórica que, de imediato, atribuiu-se ao mais amplo volume lírico publicado por Goethe, sendo os diferentes aspectos biográficos e bibliográficos que motivaram a obra de maturidade do poeta, para além de sua paixão por Marianne, fontes essenciais desta revisão interpretativa.

Marcus Vinicius Mazzari (2021, p. 339-362), por exemplo, em um ensaio sobre a primorosa tradução brasileira do *Divã* realizada por Daniel Martineschen (2020), justifica que

“a motivação crucial que lançou Goethe à elaboração da obra adveio da leitura intensa e reiterada, a partir de junho de 1814, do ciclo homônimo de Hafez, na tradução do diplomata e orientalista austríaco Hammer-Purgstall” (idem, p. 348). Segundo o intérprete, é a partir da leitura dessa tradução que Goethe “catalisa toda sua ocupação anterior com a literatura e a cultura do oriente, seus conhecimentos prévios de poetas árabes e persas e também o contato com o Antigo Testamento, como o texto *Israel no deserto* que, redigido em maio de 1797, é integrado às *Notas e ensaios para melhor compreensão do Divã*” (idem, p. 349). De outra parte, a coletânea “pode ser vista como *pendant* oriental às *Elegias romanas*, escritas após a viagem italiana empreendida por Goethe” entre setembro de 1786 e abril de 1788 (idem, p. 343). E isso explica o porquê assistimos e percorremos, no *Divã* goetheano, “os caminhos e jardins de uma Chiraz [ou *Xiraz*] que o gêmeo de Hafez amalgamou às paisagens renanas, resultando dessa fusão uma utopia de elevada poesia, envolta pelo canto do *bulbul* e do *hudhud* (poema *Saudação*, no *Livro do amor*)”, garante-nos Mazzari (idem, p. 358).

Contudo, essas não são as únicas motivações que justificam o empreendimento bem como os conteúdos da coletânea de Goethe. Pois, como mostrou de modo perspicaz Caroline Sauter (2018, pp. 188-203), a “poética do amor” apresentada no *Divã* goetheano “está profundamente enraizada em uma tradição específica dentro da história intelectual ocidental, na qual Goethe se engajou ativamente em seu trabalho inicial, e que foi intensamente discutida durante sua vida: a tradução, adaptação e interpretação do *Cântico dos cânticos*” (idem, p. 188), obra que inequivocamente “fornece o modelo para a linguagem poética do amor que Goethe desenvolve sobretudo no *Livro de Zuleica*” (idem, p. 203), o mais extenso livro de sua coletânea. São vários os fatores que fundamentam a tese da intérprete, a qual, de certo modo, corrobora a interpretação que Hegel faz do *Divã* como a mais elevada expressão poética do humor objetivo moderno¹⁵⁰. Mas, à vista do nosso propósito e em contraste com a interpretação de Sauter, aqui nos interessa destacar apenas o caráter especulativo que Hegel atribui aos poemas de Goethe.

¹⁵⁰ Entre esses fatores destaca-se a decisiva influência de Herder na interpretação que Goethe faz do *Cântico dos cânticos*. Como lembra Sauter (2018, p. 193), “Goethe e Herder haviam se conhecido na fase de juventude, nos anos 1770, na época em que ambos traduziam o *Cântico*. A tradução em prosa de Goethe foi concluída em 1775 e, em 1778, em Weimar, Herder publicou seu *Lieder der Liebe* – um comentário e uma tradução do *Cântico*, na qual ele compilou letras de amor medievais [*Minnelieder*] junto à versão alemã do *Cântico*”. Em que pese as disputas teóricas entre o filósofo e o poeta, é inegável que o autor do *Divã* tenha se servido das teses de seu amigo de juventude, tendo em vista o fato de que toda a sua crítica a “leituras alegóricas” do *Cântico* e da própria *Bíblia* corrobora justamente as críticas empreendidas pelo filósofo polonês em sua tradução comentada do *Lieder der Liebe*. Sobre isso conferir: SAUTER, Caroline. Writing (in) Love: Goethe’s Buch Suleika and the Biblical Song of Songs. In: *Publications of the English Goethe Society*, Vol. 87, nº 3, 2018, pp. 188-203. Conferir também: HERDER, Johann Gottfried. *Lieder der Liebe. Werke*. Band 3. Herausgegeben von Ulrich Gaier. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1990, pp. 431–521.

Como é amplamente sabido, o *Cântico dos cânticos* é o único texto sagrado a celebrar o amor sexual entre dois amantes, que compartilham do gozo mútuo corporal, imaginário e linguístico. Mas, justamente por se tratar de um discurso profano, que versa principalmente sobre a dimensão finita e primária do sistema das necessidades sensíveis do *humanus*, tanto a tradição judaica quanto a cristã sempre apreciaram e exploraram as dimensões simbólica e alegórica do texto em detrimento de sua determinidade signica, ora simbolizando-o como discurso poético da relação entre Javé e Israel, ora simbolizando-o como discurso poético do Cristo para sua noiva (a comunidade cristã).

Ao contrário desses significados abstratos (alegórico e simbólico), porém, a linguagem que Goethe instaura no *Livro de Zuleica*, “e que deriva de seu compromisso anterior e contínuo com o *Cântico* bíblico” (idem, p. 200), tanto mais reflete a realidade mundana particular de sua paixão por Marianne (por exemplo, no poema *Ginkgo biloba*), quanto mais significa a realidade universal do estado de cisão do ocidente moderno em comparação ao estado de unidade sagrada do mundo oriental antigo (por exemplo, no poema *Reencontro*). Embora o fascínio juvenil de Goethe “pela língua e cultura da *Bíblia* tenha sido a primeira centelha do que poderia ser chamado de seu *orientalismo*”, no contexto em que consolida a escrita do *Divã*, já em idade avançada, o poeta “estava bem ciente de que, em nenhum outro texto de toda a tradição ocidental, o amor sensível e erótico jamais fora lido alegoricamente na mesma medida que no *Cântico dos cânticos*” (idem, p. 190). Por isso mesmo, em “estrita conformidade com as últimas tendências dos estudos orientais e da filologia bíblica de sua época” – como é o caso de Johann Gottfried von Herder (1744-1803) e de Johann Gottfried Eichhorn (1752-1827), “que defendiam o ensino da *Bíblia* como um texto de fonte literária em vez de um panfleto edificante para a piedade religiosa” (idem, p. 195) –, Goethe não apenas interpreta o amor do *Cântico* bíblico como literatura oriental antiga, isto é, como “uma expressão de ternas emoções compartilhadas por toda a humanidade” (idem, p. 194), como também reescreve o amor em seu aspecto signico, e em estreita oposição aos cânones caricaturais do amor sagrado judaico-cristão.

No entanto, ao contrário de entendimentos unilaterais, Hegel vislumbra na coletânea de Goethe um tipo de expressividade poética que ultrapassa oposições estreitas entre o sagrado e o profano, entre o simbólico e o signico, na medida que interpreta o *Divã* como expressão poética que se constitui a partir da prosa, isto é, como expressão sensível autêntica de conteúdos substanciais que, segundo a forma do humor objetivo, determinam-se por meio da diluição, conversão e refusão de conteúdos prosaicos e de objetos familiares ou desconhecidos na história mundial do espírito. Em que pese a reescrita goetheana do amor, tal como este se manifesta

concretamente no espírito humano e enquanto suposto tema central do *Divã*, para Hegel, mais do que o discurso e os conteúdos particulares envolvidos nos poemas de Goethe, interessa principalmente a estrutura poético-especulativa posta na forma do humorístico autêntico, a qual abrange não apenas os conteúdos propriamente espirituais (o amor, a felicidade, a serenidade, etc.), mas igualmente os objetos naturais (o rouxinol, as paisagens, as flores, etc., o orgânico e o inorgânico em geral), o que se faz notar em todos os movimentos e situações particulares fantasiadas na coletânea.

No *Livro de Zuleica*, por exemplo, nos dois primeiros poemas de *Hatem* (Goethe) e *Zuleica* (Marianne), é notável a “diluição” ou o “ceder-a-si-mesmo” do poeta em suas “exteriorizações”, uma vez que ele apresenta os conteúdos de sua paixão adocicada como objetos para o verdadeiro conteúdo do amor, e de tal modo que, por meio da diferença entre o canto feliz da “bendita” (Zuleica) e o sentimento impetuoso do “bandido” (Hatem), o amor substancial eclode como unidade reconciliada das oposições, quer em relação ao que é nulo e falso no sentimento amoroso (a paixão adocicada), quer em relação às próprias peculiaridades particulares dos poetas-amantes. Nesse sentido, Sauter (2018, p. 203) se aproxima da compreensão de Hegel quando diz que “o que *Zuleica* canta nada mais é senão o sentimento próprio [*Selbstgeföhlt*] de *Hatem*, o qual solidifica a si mesmo [*Selbstgedichtet*] e se expressa poeticamente”. Ou seja, “os poetas-amantes do *Livro de Zuleica* falam uma e a mesma linguagem poética do amor, porque estão (e sentem) unidos no amor” (idem, ibidem), vale acrescentar, no amor como conteúdo [*Gehalt*] objetivo¹⁵¹. Assim, por um lado, *Hatem* impetuosamente sente:

A ocasião não faz o ladrão;
pois ela é o maior ladrão:
roubou o resto da paixão
que eu tinha no meu coração;

Todo ganho da minha vida
só a ti ela entregou;
e pobre de mim, querida,
sem ti eu nada sou!

¹⁵¹ No entanto, ao contrário da interpretação de Hegel, Sauter interpreta o “amor literal” apenas como elemento de oposição rígida ao “amor simbólico” judaico-cristão, sem considerar, contudo, as contradições que envolvem, diríamos, “a identidade na diferença” entre o *sagrado* e o *profano* que, segundo Hegel, encontraria sua equação justamente no nível mais elevado da liberdade sensível plena como “amor substancial”. No entanto, nota-se ainda que a intérprete reduz todos os conteúdos e objetos apresentados no *Divã* goetheano à ideia única do “amor literal”, com base no pressuposto de que “o amor é o tema mais proeminente da literatura mundial”, e que seria ele, portanto, o fio condutor central da coletânea de Goethe (SAUTER, 2018, p. 191).

Mas já sinto a simpatia
na joia do teu olhar,
e em teus braços a alegria,
minha sorte vou encontrar ¹⁵².

Por outro lado, igualmente nos primeiros três versos do poema, *Zuleica* canta com bom humor:

“Bendita teu amor me faz
eu não perco a ocasião;
se ela feliz te faz,
feliz faz-me a espoliação!

E no fim, pra que este roubo?
Muito livre dá-te a mim;
quero crer com muito arroubo –
que eu roubei-te – fui eu sim!

Tu te deste de bom grado,
isso traz bom ganho a ti,
minha vida, meu agrado,
dou feliz, /pega pra ti! (WöD, p. 147).

No entanto, o amor espiritual como conteúdo [*Gehalt*] temático não caracteriza de modo exclusivo o círculo poemático de Goethe, já que os objetos naturais, em sua mais ampla variedade, igualmente se manifestam como signos da liberdade da fantasia em seu movimento de interiorização e aprofundamento do ânimo no objeto. E isso pode ser constatado, por exemplo, no poema *Ginkgo biloba*¹⁵³, a sexta composição do *Livro de Zuleica*, em que o “florilégio de Goethe” (como diz Mazzari) figura como signo (isto é, como objeto interior e espiritualmente aprofundado e apreendido em sua substância) do caráter universal do humor objetivo ocidentário-oriental. Aqui lemos o seguinte:

Folha de árvore do Oriente
que no meu jardim se faz,
dá-me a ver sentido ausente
que aos sábios só apraz.

Será apenas *um* vivo ser?
Que de si em si se parte,
serão *dois*? que, no colher,
dão em um sem que se aparte?

¹⁵² GOETHE, Johann Wolfgang. *Divã ocidentário-oriental*. Trad. Daniel Martineschen. São Paulo: Estação Liberdade, 2020, p. 145 (a partir deste ponto, usaremos a abreviatura “WöD”, seguida da página de referência).

¹⁵³ O título “Ginkgo biloba” alude à folha ‘bilobada’ da árvore originária da China e do Japão chamada ‘Ginkgo’. Na compreensão de Mazzari, a imagem do “Ginkgo” celebrada no *Divã* goetheano, assim como em *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister*, “reveste-se de alto significado simbólico” de “esperança e resistência”. Sobre isso conferir: MAZZARI, Marcus V. O Divã de Goethe no Brasil: uma dança da poesia, harmônica no tumulto. In: *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, Vol. 41, nº 3, 2021, pp. 338-363.

Pra atender a tais questões
 alcancei um senso azado;
 não vês tu nestas canções
 que sou Um e duplicado? (WöD, p. 153).

Na compreensão de Mazzari (2021, p. 346), a mensagem geral do poema “está destinada à edificação dos sábios”, isto é, à edificação da sabedoria universal. De modo específico, na primeira estrofe, “a folha de árvore” do oriente (*Ginkgo biloba*) “transplantada ao jardim do poeta” representa a “folha de papel” que integra o “florilégio ocidento-oriental”. De outra parte, “essa folha que se divide em duas, ou que ganhou sua unidade pela união de duas, simboliza igualmente o enlace lírico de Hatem e Zuleica” (idem, p. 347). Já nas estrofes seguintes, diz Mazzari, “acumulam-se interrogações sobre a natureza da folha e a identidade do poeta, tendo por pano de fundo o motivo da duplicidade”. Ou seja, “a folha bipartida parece assomar enquanto metáfora simbólica da simbiose entre *os gêmeos* Goethe e Hafez e, por extensão, entre o Ocidente e o Oriente” (idem, *ibidem*).

Em termos hegelianos, é certo que o paralelismo entre o *Divã* de Hafez e o *West-ösctlichen Divan* pode ser entendido como uma espécie de retorno ao estado de unidade absoluta inscrita no mundo simbólico-oriental. O próprio Hegel admite isso quando compara a qualidade humorística da coletânea de Goethe aos poemas de Hafez. Porém, isso não quer dizer que Hegel vislumbre nos poemas goetheanos um retorno à “unidade sagrada” (imediate e indiferenciável) da forma [*Form*] de arte simbólica, tampouco um retorno à “metáfora simbólica” como meio de expressão do “significado interior no seu fenômeno” (CE III, p. 26). Do ponto de vista da relação entre mundo sagrado e mundo profano, trata-se tão somente de uma apropriação conceitual-histórica da unidade conferida pelo estado de mundo simbólico à “intuição atual”, que é configurada e determinada mediante à situação particular do mundo moderno. E essa apropriação conceitual-histórica se justifica pelo simples fato de ser a unificação da forma em relação ao conteúdo – quer imediata e não-diferenciável (arte simbólica) quer mediada e reconciliada a partir da diferença (arte moderna) –, uma característica estrutural da razão especulativa (unificante, totalizante), isto é, uma característica lógica, natural e espiritual da própria racionalidade humana. Nesse sentido, como diz Hegel, na apropriação que fez da poesia oriental, Goethe tanto “sabia que era um homem ocidental e um alemão, e assim apreciou completamente o tom fundamental do oriente, no que diz respeito aos caracteres orientais das situações e das relações”, quanto igualmente “soube fazer a mais completa justiça à nossa consciência atual e à sua própria individualidade” (CE I, p. 277).

No entanto, do ponto de vista expressivo do significado interior em relação ao fenômeno, tanto em Hafez quanto em Goethe não se vislumbra nenhum símbolo, nenhum grau de parentesco entre conteúdo [*Gehalt*] e forma [*Forma*], tampouco “brincadeiras ou arteirices sociais sem significado” (CE II, p. 95). Em ambas as obras, o que vemos é o exercício pleno da “liberdade na brincadeira”, porém, com a diferença de que, “sob o ponto de vista de uma liberdade rica de espírito”, a coletânea de Goethe expressa “uma profundidade subjetivamente mais interior da fantasia” (idem, p. 345) quando comparada ao *Divã* de Hafez. E esse “inesgotável abandono de si [*Sich-Ergehen*] da fantasia” pode ser identificado, segundo Hegel, tanto no poema *Ginkgo biloba* (por exemplo, na estrofe em que o poeta canta ‘as pérolas poéticas’ que a jovem amada ‘lançou na praia deserta da vida’)¹⁵⁴, quanto no poema *Zuleica*, no *Livro de Timor*, no qual a “mais bela imperturbabilidade” se manifesta como conteúdo [*Gehalt*] objetivo por intermédio do próprio “ardor poético” juvenil do ânimo (‘que, em seu ímpeto pleno, / semelha muito aos amores / de Bulbul, nada sereno’)¹⁵⁵, o qual, em “busca da liberdade do sentimento [*Gefühl*]” e mediante a “todas as tempestades”, permanece “certo de si mesmo” (idem, p. 95-96) e satisfeito. Mas, se procurarmos na coletânea goetheana uma expressão poética mais concentrada e completa dessa brincadeira rica de espírito, na qual a situação, o desenlace e a liberdade da fantasia operam em vista da pura satisfação nos objetos, nos depararemos com um exemplo brilhante disso: o poema *Reencontro*, que vale a pena reproduzirmos na íntegra.

Grande estrela, é possível?
Te aperto no coração!
Ai! que abismo horrível,
Noite longa, que aflição!
Sim! Tu és meu complemento
doce e amável desta dor;
lembrando o velho tormento
hoje corre-me um tremor.

Jazia o mundo outrora
no peito do Senhor,
ordenou a prima hora,
com impulso criador,
e eis que disse: “Que se faça!”
Um doído “ai!” se ouviu,
quando o mundo, sob ameaça,

¹⁵⁴ “[...] Aqui, em contrapartida, / pérolas poéticas / que a ressaca violenta / da tua paixão / jogou na praia / deserta da minha vida / Com finos dedos / belamente lidas, / alinhadas com ajoalhados / adereço de ouro. / Põe-nas no teu colo, / no teu seio! / Gotas de chuva de Alá, / curadas na modesta ostra” (WöD, p. 165).

¹⁵⁵ “Pra aromar-te de carícias / e elevar tuas alegrias, / devem botões de rosas mil / desfazer-se no brasil [...] um que pulsa com ardores / que, em seu ímpeto pleno / semelha muito aos amores / de Bulbul nada sereno” (WöD, p. 139).

nas realidades partiu.

Acendeu-se a luz! A treva
débil dela se separou,
e, um por um, uma leva
de elementos se apartou.
Ágeis, por sonhos selvagens,
buscaram a vastidão,
rijos, em amplas paragens,
sem som, sem aspiração.

Tudo quieto, ermo; ora
logo Deus estava só!
Então ele criou a aurora
que da dor sentiu seu dó, /
e um jogo de cor no turvo
ressoante produziu,
e eis que pôde amar de novo
o que outrora se partiu.

E com ânsia esbaforida
se busca o que vai casar;
virando pra esta ampla vida
seu afeto e seu olhar.
Seja êxtase ou presa –
se puder se comportar –
Alá suspenda Sua empresa:
seu mundo vamos criar.

Pois, a asa da alvorada
Na tua boca me lançou;
selada, a noite estrela
nosso pacto confirmou.
Na alegria e na desgraça
estamos na Terra nós dois;
nem um outro “que se faça!”
vai nos apartar depois” (WöD, pp. 197-201).

Na compreensão de Hegel, aqui vemos em geral “que o amor está inteiramente transportado para a fantasia, em seu movimento, felicidade e beatitude” (CE II, p.347), o que implica observar que esse conteúdo [*Gehalt*] essencial se revela desinvestido de toda e qualquer significação que, em última análise, o remeta a determinações simbólicas e alegóricas (desejos, nostalgias, enamoramentos etc.); ao mesmo tempo em que também se manifesta como algo completamente novo, livre de qualquer repetição determinada pelos círculos precedentes da arte romântica-moderna (o amor religioso-cristão, o amor-próprio, o amor erótico etc.). E isso se justifica pelo fato de que Hegel interpreta o “amor” do *Reencontro* como resultado do ato e do processo de criação (artístico-religiosa, sagrada e simbólica) e recriação (artístico-filosófica, profana e sígnica) do mundo, o qual uma vez apreendido na parte e no todo se revela

esteticamente como signo da ideia absoluta, quer como recriação do “poético originário” quer como poeticidade que se constitui a partir dos objetos determinados pela vida do espírito ordinário. Trata-se do amor substancial enquanto conteúdo reconciliado (algo novo) que se expressa como resultado dos movimentos e deslocamentos (situação, desenlace e liberdade da fantasia) da *fantasia significante*, em si e para si bem-humorada.

Note-se, por exemplo, já nas duas primeiras estrofes do poema, que a “noite longa” interior e exteriormente experienciada pelo poeta, invés de ser configurada como símbolo da aflição e do tormento subjetivos – tal como isso aparece na *Passagem da noite*¹⁵⁶ de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) –, é aqui apresentada em termos sígnicos como “complemento doce e amável”, como a mais elevada certeza para uma interioridade “trêmula” frente ao “abismo” que a separa da “grande estrela”, o “mundo” que “outrora jazia no peito do Senhor” e que, uma vez efetivado pelo “impulso criador” (“que se faça!”), “sob ameaça” da cisão (o doído ‘ai’), “nas realidades se partiu” (WöD, pp. 199). Já nas duas estrofes seguintes vemos, por um lado, a materialização dessa cisão resultada do impulso originário da criação divina e, por outro lado, a negação do que restou de negativo nesta separação entre a “luz” e a “treva”.

Ora, se a consequência primeira do “acender-se a luz” é a cisão dos “elementos” naturais, “um por um” – no sentido atomístico do termo, isto é, dos elementos que não se dissolvem um no outro porquanto “rijos, em amplas paragens sem som, sem aspiração” –, a consequência procedente a tal atomização e cisão rígida dos elementos em relação à solidão de Deus (“Deus estava só!”) é a criação da “aurora” como objeto novo. “E eis que pôde amar de novo / o que outrora se partiu” (idem, *ibidem*). Mas, o que essa unidade sagrada conferida ao prosaísmo natural, tomado de empréstimo do mundo oriental (da arte simbólica), tem a ver com a “intuição atual” (da arte moderna) que Hegel identifica no poema goetheano? O que a cisão atomística dos elementos naturais tem a ver com a cisão e a atomização da subjetividade assumida pelo prosaísmo espiritual do mundo moderno? A resposta a tais questões aparece de modo claro e bem-humorado nas duas últimas estrofes do *Reencontro*: “Alá suspenda Sua empresa: seu mundo vamos criar”, não mais com vistas à *má infinitude*, interpretamos, “pois a asa da alvorada na tua boca me lançou” (idem, p. 201). E eis que se manifesta o traço poético fundamental do amor substancial (criado e recriado), agora materializado como “conteúdo

¹⁵⁶ Nos referimos, em particular, às duas primeiras estrofes do poema, em que podemos ler: “É noite. Sinto que é noite / não porque a sombra descasse / (bem me importa a face negra) / mas porque dentro de mim, / no fundo de mim, o grito / se calou, fez-se desânimo. / Sinto que nós somos noite, / que palpítamos no escuro / e em noite nos dissolvemos. / Sinto que é noite no vento, / noite nas águas, na pedra. / E que adianta uma lâmpada? / E que adianta uma voz? / É noite no meu amigo. / É noite no submarino. / É noite na roça grande. / É noite, não é morte, é noite / de sono espesso e sem praia. / Não é dor, nem paz, é noite, / é perfeitamente a noite”. Conferir: ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, p. 132-133.

[*Inhalt*] novo” e, principalmente, significado como conteúdo [*Gehalt*] essencial: “na alegria e na desgraça / estamos na Terra nós dois; / nenhum outro ‘que se faça!’ / vai nos apartar [cindir, separar] depois” (idem, *ibidem*).

Como podemos observar, ao contrário do que ocorre com as produções simbólicas, melancólicas e moralizantes, como é o caso de *Boas-vindas e adeus* do jovem Goethe e d’*A amada futura* [*Die künftige Geliebte*] (1747) de Klopstock, no poema *Reencontro* – assim como “em produções semelhantes desta espécie”, como é o caso do “Divã” *Rosas do oriente* (1822) do poeta e tradutor Friedrich Rückert (1788-1866), ou mesmo, da *Laura* (provavelmente a Laura de Noves) de Francisco Petrarca – “não temos em geral diante de nós nenhuma celebração de saudade subjetiva, nenhum enamoramento, nenhum desejo, mas um puro agradar nos objetos” (CE II, p. 346), ou se preferirmos, uma liberdade da fantasia na brincadeira, por meio da qual “uma interioridade do ânimo e alegria que se move a si em si mesmo” é capaz de elevar a alma “bem acima de todo enredamento na limitação da efetividade” (idem, *ibidem*), na medida em que apreende da própria particularidade dos objetos [*Gegenstände*] e dos conteúdos do espírito (subjetivo e objetivo) apenas o que é verdadeiro, afastando deles as falsas oposições e as contradições psicológicas como meio de concreção do exercício da liberdade sensível plena.

Se levarmos em consideração o conjunto da peça, não surpreenderá observar que a imbricação entre o amor substancial e o mundo criado por Deus, bem como a imbricação entre o amor e o processo de recriação do mundo ocidentário artisticamente fantasiado – tal como identificado por Hegel no *Reencontro* de Goethe – constituiu a expressão ideal do “humor objetivo” como humor universal (no sentido exato da “tomada de consciência universal” do humor alemão), sob o qual a configuração poética do “objeto novo” tem 1) a sua origem ou situação primeira na criação divina (a unidade sagrada derivada da separação originária entre Deus e mundo criado), 2) o seu desenvolvimento (ação ou cisão) no confronto entre os conteúdos e objetos do mundo natural e espiritual (orientes antigo e ocidente moderno) e 3) a sua solução final na reconciliação entre o sagrado e o profano, o natural e o espiritual, o subjetivo e o objetivo, por meio da fantasia de um ânimo elevado ao patamar da liberdade poética, acima das necessidades e limitações da efetividade prosaica –, sendo o conteúdo absoluto do amor, enquanto fazer / agir / produzir artístico-espiritual, a ‘urdidura’ de toda a ‘trama’, isto é, o seu traço poético fundamental.

Por extensão, é possível observar ainda que o poema goetheano, tal como Hegel o interpreta, revela-se como a mais elevada expressão sensível da ideia absoluta, seja nos termos da determinação lógica do conteúdo [*Gehalt*] fantasiado, seja nos termos da “aparência sensível da ideia” de arte moderna. Pois, como tentamos mostrar no segundo capítulo (2.1.1) deste

trabalho, se o “reino das sombras” (o mundo das essencialidades simples, a *Ciência da lógica*) “é a apresentação de Deus, tal como ele é em sua essência eterna antes da criação da natureza e de um espírito finito” (CL, p. 52) – ou se preferirmos, a apresentação de Deus como “o substancial que se mantém firme por si mesmo” e que, por esse motivo, “é o suporte para os fins particulares que ele promove e leva a termo” (idem, p. 73). –, o “mundo de sombras das formas sensíveis” da visão, da audição e da representação sensível (a *Estética*), por sua vez, é o reino da “produção intencional”, sob a qual “estas formas e sons sensíveis não se apresentam na arte em vista deles mesmos e de sua forma imediata, mas com o fim de garantir, nessa forma, satisfação para interesses espirituais superiores” (CE I, p. 59-60).

Em suma, como insiste o próprio Hegel, “assim como o espírito, pensando e conceitualizando, reproduz para si o mundo em representações e pensamentos”, assim também, na arte moderna, “é a recriação subjetiva da exterioridade no elemento sensível” (CE II, p. 335) o que se coloca como questão central – não no sentido de uma recriação arbitrária e meramente psicológica, mas sim de um “fazer do objeto algo novo, belo, em si mesmo pleno de valor (idem, p. 344)” –, de tal modo que o caráter ideal da obra se sustente em última análise pela presença do conteúdo absoluto, tal como ele se manifesta como gramática sensível do sentido de totalidade no *Reencontro* do “mundo criado por Alá” com o “novo mundo” recriado pelo poeta, a partir da suprassunção [*Aufhebung*] daquela “Sua empresa”. Afinal, seja na arte seja na atividade humana em geral, é o conteúdo [*Gehalt*] essencial o que realmente decide (CE II, p. 346).

Nesse sentido, talvez a *letra* do texto hegeliano esteja de acordo com o *espírito* da tese goetheana, pelo menos no que tange à atividade artística, de que “o humano é um ser simples, e por mais rico, multifacetado e insondável que possa ser, em pouco tempo se pode percorrer todo o círculo das situações nas quais ele pode se encontrar” (Eckermann, p. 2016, p. 562). Talvez, ainda, esse traço poético fundamental na arte, reivindicado por Hegel, seja justamente o fio condutor possível para a *atualização* sistemática de sua filosofia da história das artes, em relação aos movimentos e fenômenos artísticos posteriores à década de 1830.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não se diga que falta interesse poético à realidade; pois um artista se confirma como tal justamente quando tem engenho o bastante para descobrir um lado interessante em um objeto comum. A realidade deve fornecer os motivos, os pontos a serem expressos, o verdadeiro núcleo; mas a partir deles é tarefa do artista dar forma a um belo e vívido conjunto [*trad. modificada*] (CCG, p. 56).

A proposta deste trabalho, tal como apresentada na introdução e aprofundada no decorrer dos quatro capítulos, diz respeito ao significado autêntico de poeticidade, compreendida no conjunto de suas determinações como sendo a marca ideal, o traço poético fundamental, cuja função estruturante demarca a qualidade da obra de arte original em relação aos produtos artificiosos de ideais rasos. Sobre isso, ao considerarmos a divisão triádica dos *Cursos de Estética* (bem como a sistematicidade implementada no interior dessa divisão), já na introdução deste trabalho, perguntamo-nos se as diversas afirmações de Hegel sobre “o poético” constituiriam parte de um todo coeso, ou seja, se o poético poderia ser reconhecido como um princípio estético-especulativo (não axiomático), que se desdobra e se desenvolve de modo coerente e efetivo nos âmbitos específicos da estética.

Ora, uma vez guiados pelo pressuposto de que o autenticamente poético na arte é o que justamente se denomina de ideal, a primeira etapa de avaliação da questão levantada nos forneceu algumas pistas de que a nossa hipótese principal era compatível com o duplo aspecto da beleza artística implementada no interior do sistema das artes hegeliano. Afinal, nos foi possível demonstrar não apenas que o jovem Hegel, desde a época de Jena, já havia considerado a arte em geral como atividade de transfiguração poética da imediatidade prosaica da natureza e da cultura – e que antes mesmo de construir uma compreensão positiva de “aparência”, ele já reconhecia a idealidade e a poeticidade como noções congruentes –, como pudemos constatar que, mesmo tendo ultrapassado a formulação de uma estética da substância (mediada pela forma da “intuição sensível”) por uma estética da subjetividade substantivada (mediada pela forma [*Form*] da “representação sensível”), para o nosso autor, o princípio especulativo da idealidade como poeticidade deveria ser mantido e reconhecido como traço fundamental da arte autêntica. Isso porque o conteúdo [*Gehalt*] subjacente ao elemento formal da arte romântica-moderna, a representação sensível, permaneceria – tal como era o caso da “intuição abstrata” da arte simbólica e da “intuição sensível” da arte clássica – a fantasia [*Phantasie*] mesma enquanto faculdade da produção artística ideal, cuja qualidade ou particularidade seria, nesse plano, de natureza significativa e não mais a simbolizante. Assim sendo, se no âmbito das considerações preliminares deste trabalho permanecia em questão o sentido pelo qual a imanência do conceito

universal de arte estaria associada ao modo específico do “ato poético” como “satisfação do produzir espiritual”, com as conclusões apontadas no primeiro capítulo, tornou-se claro para nós que a determinação do belo artístico, como “signo da ideia” (ou “a aparência sensível da ideia”), estaria essencialmente vinculada à noção de “poeticidade”, cuja função estruturante demarcaria a especificidade e o destaque do “ato” e do “produto artístico” em relação às demais espécies de manifestação do absoluto (ou da liberdade plena).

Com base nesses resultados, a segunda etapa do nosso percurso adotou como estratégia argumentativa a contraposição sistemática dos conceitos de “representação sensível” e “representação prosaica” (ou, simplesmente, “o poético e o prosaico”), com o objetivo de verificar a natureza e o caráter específicos do “ato poético” como “satisfação do produzir espiritual” em comparação às demais espécies de representações da ordem do entendimento e da imaginação abstratos, da razão da vontade e da liberdade da ação. Nesse sentido, a análise aprofundada e integrada da “teoria da imaginação” e da “teoria da criatividade subjetiva espiritual” nos permitiu alcançar três resultados em relação ao conceito hegeliano da arte romântica-moderna, por meio dos quais a função estruturante, desempenhada pelo “poético autêntico”, pôde ser apresentada segundo as determinações particulares dos modos de criação, configuração e expressão adequados à autêntica objetividade artística.

Sobre isso, em primeiro lugar, no que concerne aos aspectos subjetivos da criação, recepção e crítica das obras de arte, foi possível acentuar os motivos pelos quais a fantasia poética, enquanto “faculdade geral da produção artística ideal” (CE I, p. 282) relacionada à era da prosa, deve ser reconhecida e qualificada como fantasia significante. Em segundo lugar, no que concerne à autenticidade da obra de arte, pudemos justificar o sentido pelo qual, no contexto romântico-moderno, o produto artístico se caracteriza como *imagem-sígnica* (ou *imagem-poética*) do espírito absoluto, cujos conteúdos por ela apresentados implicam tanto a “expressão crítica” quanto a “recriação subjetiva e objetiva” da realidade efetiva [*Wirklichkeit*] fixada e naturalizada pelas representações prosaicas de espírito moderno. Por último, nos foi possível demonstrar os motivos pelos quais, no contexto romântico-moderno, a ideia de “objetividade artística autêntica” (do artista e da obra de arte) se determina como atitude espiritual e expressão individual da “originalidade poética”, isto é, da originalidade como capacidade de supressão das “peculiaridades particulares” envolvidas no trabalho individual de configuração interior e exterior dos conteúdos e dos meios de expressão artística. Em suma, por intermédio desse exame integrado, pudemos avaliar os diferentes motivos pelos quais, na estética de Hegel, “o poético” é caracterizado como ato concreto de “elevação do sensível à não-sensibilidade” (idem, p. 254), ou seja, como ato de elevação dos conteúdos da sensação [*Empfindung*] imediata

ao nível reflexivo da representação [*Vorstellung*] por meio da fantasia (VzÄ, p. 138), que nada mais é senão a faculdade subjetiva de acolhimento, transfiguração e substantivação artística dos conteúdos espirituais objetificados pelas necessidades finitas (sensíveis, teóricas e práticas) da consciência comum, individual e social.

No entanto, para que pudéssemos confirmar se, de fato, o “poético” poderia ser reconhecido como um princípio estético-especulativo estruturante dos diferentes níveis (teórico, histórico e crítico) de determinação da estética, foi necessário confrontar as conclusões alcançadas nas duas primeiras etapas do trabalho com o discurso crítico de Hegel em torno das artes (pelo menos as de maior destaque em sua obra) individuais, não apenas para identificar as características mediante às quais um produto artístico específico, enquanto existência finita, é capaz de acolher em si mesmo o traço poético fundamental como conteúdo essencial, mas sobretudo para comprovar se, de fato, por intermédio da avaliação desse traço poético, Hegel teria alcançado a base fundamental para a sua crítica e destaque das obras bem-sucedidas em comparação a produtos de ideais rasos, especialmente, os de sua própria época. Nesse sentido, os círculos pictóricos italiano, holandês e alemão (do *Quattrocento* ao *Ottocento*), assim como a coletânea de poemas goetheana, mostraram-se, para nós (assim como para Hegel), terrenos férteis e imprescindíveis à verificação de nossa hipótese central de trabalho. Nesse caso, não apenas tivemos ocasião para demonstrar que o traço poético das artes é o que, em última instância, caracteriza a filosofia da arte hegeliana como uma estética do conteúdo [*Gehalt*] dos conteúdos [*Inhalt*], como também encontramos espaço para justificar os motivos pelos quais, em nossa compreensão, o conceito hegeliano de idealidade como poeticidade artística é ainda relevante para uma crítica de arte profunda e liberada de compromissos unilaterais, enviesados e inevitavelmente abstratos.

Mas, não seria o resultado de nossa abordagem uma posição enviesada e unilateral da filosofia da arte hegeliana, já que as conclusões assumidas se manifestam, em alguma medida, como normativas e essencialistas? Ora, se concebermos como ‘essencialista’ a concepção negativa de que o acesso ao conceito adequado do artefato artístico, ou da coisa [*Ding*] sensível em geral, não seria independente do modo como o representamos, isto é, a natureza da realidade dependeria inextricavelmente do modo como a pensamos ou a descrevemos, conforme crítica Willard Quine, então nos parece razoável a consideração de que a nossa abordagem se manifestaria como unilateral, ou mesmo, sectária. Afinal, de acordo com esse preceito – ou mesmo de acordo com os preceitos semiológicos-estruturalistas, para os quais a lógica do “entendimento separador” ou a “linguagem como estrutura” seria a ‘mãe da necessidade’ e da

criação –, realismo e idealismo especulativo seriam, de fato, dimensões opostas e irreconciliáveis no que concerne à “verdade da coisa”.

No entanto, o ‘essencialismo’ a que nos referimos em nossa abordagem não apenas se contrapõe ao realismo da materialidade artística *per se*, mas principalmente se manifesta como elemento constitutivo dela própria, de modo que, se arriscássemos a uma característica genérica sob a qual a filosofia da história das arte de Hegel estaria estruturada, logo diríamos: sob a base de um idealismo-realista na forma [*Form*] do conteúdo [*Inhalt*] (essência) e de um realismo-idealista no conteúdo [*Gehalt*] da forma [*Gestalt*] (aparência), ao mesmo tempo. Ou seja, como deveria ter ficado claro até aqui, existem dois pontos de vistas sobre os quais é possível considerar a natureza da estética do conteúdo de Hegel. Há o ponto de vista do conteúdo lógico-especulativo, cuja origem encontra-se estruturada como gramática do sentido de totalidade. Essa espécie é de natureza imutável, uma vez que ela se estabelece como conteúdo *substancial* capaz de se manter firme por si mesmo e que, assim, opera como “suporte para os fins particulares que ele promove e leva a termo” (CL, p. 73); é nesse sentido que podemos caracterizar a “ciência da arte” de Hegel como expressão de um idealismo-realista na forma [*Form*] do conteúdo [*Inhalt*] (essência). De outra parte, porém, há o ponto de vista do conteúdo sensível, cujo caráter denominamos de conteúdo prosaico. Este, por sua vez, é particular e permanentemente mutável, mas que, ao mesmo tempo, também se revela por meio da arte como aparência do eterno e imutável, posto que, uma vez relacionado ao fantasiar artístico espiritual, permanecerá em eterna transfiguração enquanto houver espaço na realidade efetiva para o exercício da liberdade sensível plena. E é justamente nesse sentido que podemos caracterizar e estética hegeliana como expressão de um realismo-idealista no conteúdo [*Gehalt*] da forma [*Gestalt*] (aparência).

Por conseguinte, a única ‘norma’ subjacente ao traço poético como conteúdo essencial das artes não poderia ser outra a não ser a da natureza do próprio conceito [*Begriff*] de arte: o real como devir, ou melhor, a aparência sensível do conteúdo [*Inhalt*] como conteúdo [*Gehalt*] infinito da liberdade suprema. Em outros termos, o ‘essencialismo’ a que nos referimos, ao longo destas páginas, é única e exclusivamente o do “reino das sombras”, cuja determinação meta-ontológica do “ser puro” como “saber puro” é o “mundo das *essencialidades* simples” (idem, p. 52), e cuja determinação estético-filosófica é o “mundo de sombras das formas sensíveis”, o universo da “satisfação de interesses espirituais superiores” (CE I, p. 60). Em suma, a poeticidade (ou, o traço poético como conteúdo essencial) das artes na estética de Hegel é a incessante e necessária atividade de reinvenção afirmativa dos conteúdos [*Inhalt*] subjacentes à vida cotidiana, a necessidade extraoficial do oficial ou extraordinária do ordinário.

É a necessária atitude espiritual para formação [*Bildung*] interior e exterior como *conditio sine qua non* de acesso à verdadeira liberdade sensível, que igualmente nunca cessa de se impor como interesse mais elevado de um “espírito livre”, capaz de compreender e transcender suas necessidades teóricas e práticas, subjetivas e objetivas. Afinal, essa espécie de liberdade exercida no plano artístico é a única capaz de suportar a totalidade da razão sensível em sua natureza ao mesmo tempo unificante, afirmativa e em constante devir.

A propósito, como já foi adiantado ao final do último capítulo deste trabalho, talvez esse traço poético fundamental na arte, reivindicado por Hegel, seja justamente o fio condutor possível para a *atualização* sistemática de sua filosofia da história das artes, em relação aos movimentos e fenômenos artísticos posteriores à Alemanha oitocentista. Na verdade, muito já se discutiu sobre as possibilidades de atualização da estética de Hegel. Por um lado, alguns intérpretes são da opinião de que a filosofia da arte de Hegel está inteiramente comprometida com o seu próprio tempo, não sendo o futuro da arte e da estética uma questão para o filósofo; já outros creem que a estética de Hegel não é aplicável aos fenômenos artísticos posteriores a sua própria época tanto por razões de princípio, quanto por razões históricas e materiais. Esse é o caso da interpretação de Houlgate (2000, p. 61-82) que, ao estabelecer um confronto crítico entre os fundamentos da estética hegeliana e movimento artístico abstrato do século XX, vislumbra características essencialmente antagônicas entre os dois¹⁵⁷. Por outro lado, porém, há intérpretes que encontram na obra de Hegel elementos conceituais que favorecem a compreensão de fenômenos e movimentos artísticos para além do contexto romântico e idealista alemão, como é o caso de Pippin¹⁵⁸, que interpretou o movimento impressionista francês à luz da estética hegeliana. Mas, há ainda outros intérpretes, como é o caso de Jason Gaiger (2006,

¹⁵⁷ Na visão de Houlgate, “Hegel teria tido pouquíssima simpatia pela arte abstrata do século XX. No entanto, comparando o seu relato sobre pintura com os relatos de Kandinsky e de Greenberg, podemos ver que ele não teria simplesmente rejeitado a arte abstrata por conservadorismo pessoal, mas a teria criticado por claras razões filosóficas”. O problema filosófico de Hegel com a concepção de Kandinsky, diz Houlgate, é que para o artista russo “as formas naturalistas desviam a atenção do espectador dos sentimentos internos expressos em uma pintura, em vez de tornar tais sentimentos internos concretamente visíveis”. No entanto, para Hegel, “ao abstrair a cor e a forma da natureza visível, o pintor necessariamente se retira para uma vida abstrata, sublime, deslocada da natureza, que é inadequada para o mundo moderno”. Já o problema filosófico de Hegel em relação a Greenberg consistiria no fato de que, para o crítico norte-americano, “os aspectos materiais”, em especial, “a planaridade da superfície” caracterizariam o cerne da definição de “arte abstrata”, já que tanto “os efeitos peculiares e exclusivos” do próprio objeto artístico seriam genuínos e independentes de qualquer outra forma artística, quanto o próprio efeito da “abstração” liberaria a pintura de todo o compromisso com a representação ou expressão, isto é, “com a abstração, a pintura não procura mais representar ou expressar nada, mas antes se esgota na sensação visual que ela mesmo produz”. Conferir: HOULGATE, Stephen. Presidential Address: Hegel and the Art of Painting. In: *Hegel and Aesthetics*. William Maker (ed.). Albany: State University of New York Press, 2000, pp. 71-74.

¹⁵⁸ Sobre a tese de Pippin conferir: PIPPIN, Robert. *After the Beautiful: Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*. Chicago: The University of Chicago Press, 2014. Para uma crítica interessante sobre os “equivocos” e “acertos” da tese de Pippin conferir: CECCHINATO, Giorgia. Argos e o animal anfíbio. Equívocos e acertos da interpretação que Pippin oferece da Estética de Hegel no livro *After the Beautiful*. In: *Revista eletrônica estudos hegelianos*. Vol. 16, nº. 27, 2019 pp. 247-257.

p. 159-176), que consideram que nem o “conservadorismo cultural” defendido por Houlgate nem “o relato afirmativo de Pippin sobre uma subjetividade totalmente livre e autônoma” (que favoreceria uma interpretação hegeliana da arte modernista) correspondem ao caráter dinâmico e às tensões ligadas ao “duplo aspecto” (conteúdo, finalidade e significado/ expressão, fenômeno e realidade) do conceito hegeliano de arte. Para o intérprete, “é na exigência de que nos conformemos com o caráter em constante mudança da arte, e não em um conjunto separável de compromissos normativos, que reside a relevância da estética de Hegel” (idem, p. 174). Sendo assim, uma compreensão adequada, por exemplo, da pintura abstrata “exige não apenas que nos esforcemos para compreender o desenvolvimento de uma forma de arte da qual Hegel não tinha conhecimento histórico, mas também que procuremos compreender as razões de sua perda de potencial crítico” (idem, p. 173).

A rigor, o caráter ideal somado à contínua transformação da arte é o que, de fato, constitui a principal preocupação de Hegel em relação ao belo artístico e, nesse aspecto, Gaiger tem razão suficiente para criticar leituras axiomáticas e normativas da estética hegeliana. Ocorre, porém, que o intérprete recorre ao exame unilateral e isolado das contradições que envolvem o “duplo aspecto” do conceito hegeliano de arte para justificar os eventuais equívocos de compreensões normativas, essencialistas ou afirmativas da estética de Hegel e, desse modo, ele perde de vista o fato de que os “momentos da determinidade” bem como o “caráter dinâmico”, o constante devir da arte na história do espírito, correspondem justamente à natureza do conteúdo [*Gehalt*] substancial, que decide o valor espiritual e a consistência de uma dada obra de arte¹⁵⁹. Ou seja, se na qualidade de *momento* determinado (enquanto signo da ideia absoluta) esse conteúdo substancial se caracteriza como elemento de unificação concreta dos conteúdos [*Inhalt*] particulares que se manifestam como obra autêntica (realismo-idealista), enquanto *gramática* determinada ele se caracteriza como forma [*Form*] do conceito de arte enquanto tal, isto é, como estrutura essencial do sentido de totalidade, a liberdade sensível plena

¹⁵⁹ Nesse sentido, Gaiger (2006, p. 161) recorre, por exemplo, ao problema da legitimidade das edições de Hotho apresentado por Annemarie Gethmann-Siefert, bem como à publicação das *transcrições e anotações de aulas* dos alunos de Hegel, como estratégia para criticar as teses de Houlgate e Pippin (que teriam seguido as edições de Hotho), sem demonstrar, contudo, os reais equívocos de Hotho em relação aos cadernos dos alunos de Hegel. De igual modo, contrariando as teses de Houlgate e Pippin, Gaiger sugere “que a pintura abstrata também poderia ser identificada como uma etapa adicional na transição da representação meramente imitativa do mundo externo para uma maior interioridade de espírito” (idem, *ibidem*) – uma vez que o próprio Hegel teria assumido em sua estética “a concepção romântica da pintura de paisagens como uma expressão do humor interior do artista” – sem demonstrar, contudo, em que medida a ideia hegeliana de “ressonância simpática” (o que concebemos como sendo o traço poético fundamental da pintura de paisagem e natureza-morta seiscentista) seria aplicável à pintura abstrata do século XX. Sobre isso conferir: GAIGER, Jason. Catching up with history: Hegel and abstract painting. In: Katerina Deligiorgi (ed.) *Hegel: new Direction*. New York: Routledge, 2006, pp 161-168.

(idealismo-realista). E é justamente nessa completa abertura que, segundo nossa compreensão, reside a possibilidade de atualização sistemática, e não apenas unilateral, da estética hegeliana.

Nesse sentido, parece-nos relevante perguntar, por exemplo, sobre qual seria o traço poético fundamental do impressionismo frente ao contexto espiritual (subjetivo e objetivo) da “Paris Haussmanizada”¹⁶⁰? Em termos de formação [*Bildung*] sensível-espiritual (estético-filosófica), quais os ganhos e as vantagens são possíveis de serem identificados na *Olimpia* de Manet em relação à *Maria Madalena lendo* de Correggio, ou mesmo, na *Impressão, nascer do sol* (1872) de Claude Monet (1840-1926) em comparação às *Dunas* de van Goyen? Mas, tais questões são “águas que correm em direção a outros moinhos” (parafrazeando a metáfora de Goethe), já que elas extrapolam e muito o propósito do presente trabalho.

¹⁶⁰ Sobre a relação entre o processo de “haussmanização” da Paris moderna e o movimento impressionista como projeto crítico da “modernização parisiense”, conferir: CLARK, Timothy James. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cia. das letras, 2004, pp. 59-129. Sobre os diferentes significados do “realismo” de Manet conferir: FRIED, Michael. *Manet's Modernism: or, The Face of Painting in the 1860s*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996, pp.365-398. Conferir também: BRETTEL, Richard. R. *On modern beauty: three paintings by Manet, Gauguin and Cézanne*. Los Angeles: Getty Trust, 2019, pp. 13-39.

REFERÊNCIAS

Edições brasileiras das obras de Hegel

HEGEL, Georg W. F. **Ciência da lógica I**: a doutrina do ser. Trad. Christian G. Iber, Marloren L. Miranda e Federico Orsini. Coordenador: Agemir Bavaresco. Colaboradores: Michela Bordignon, Tomás Farcic Menk, Danilo Costa e Karl-Heinz Efken. Petrópolis: Vozes, 2016.

_____. **Cursos de estética I**. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 1999.

_____. **Cursos de estética II**. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2000.

_____. **Cursos de estética III**. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2001.

_____. **Cursos de estética IV**. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2002.

_____. **Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio (1830) I**: a ciência da lógica. Trad. Paulo Meneses e José Machado. São Paulo: Loyola, 1995.

_____. **Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio (1830) III**: a filosofia do espírito. Trad. Paulo Meneses e José Machado. São Paulo: Loyola, 1995.

_____. **Estética: A ideia e o ideal**. Trad. Orlando Vitorino e Álvaro Ribeiro. São Paulo: Editora Nova Cultura, 1988.

_____. **Fé e saber**. Trad. Oliver Tolle. São Paulo: Editora Hedra, 2007.

_____. **Fenomenologia do espírito**. Trad. de Paulo Meneses, com a colaboração de Karl-Heinz Efken e José Nogueira Machado. 9ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

_____. **Filosofia da história**. Trad. Maria Rodrigues. Brasília: Editora Unb, 1999.

Edições alemãs das obras de Hegel

HEGEL, Georg W. F. Frühe Schriften I. **Gesammelte Werke**. Band 1. Herausgegeben von Friedhelm Nicolin und Gisela Schüler. Hamburg: Felix Meiner, 1989.

_____. Jenaer kritische Schriften. **Gesammelte Werke**. Band 4. Herausgegeben von Hartmut Buchner und Otto Pöggeler. Hamburg: Felix Meiner, 1968.

_____. Schriften und Entwürfe (1799-1808). **Gesammelte Werke**. Band 5. Herausgegeben von Manfred Baum und Kurt Rainer Meist. Düsseldorf: Felix Meiner, 1998.

_____. Jenaer Systementwürfe III. **Gesammelte Werke**. Band 8. Herausgegeben von Rolf-Peter Horstmann *und* Johann Heinrich Trede. Düsseldorf: Felix Meiner, 1976.

_____. Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1817). **Gesammelte Werke**. Band 13. Herausgegeben von Wolfgang Bonsiepen und Klaus Grotzsch. Düsseldorf: Felix Meiner, 2000.

_____. Schriften und Entwürfe I (1817-1825). **Gesammelte Werke**. Band 15. Herausgegeben von Friedrich Hogemann und Christoph Jamme. Düsseldorf: Felix Meiner, 1998.

_____. Schriften und Entwürfe II (1826-1831). **Gesammelte Werke**. Band 16. Unter Mitarbeit von Christoph Jamme herausgegeben von Friedrich Hogemann. Düsseldorf: Felix Meiner, 2001.

_____. Vorlesungsmanuskripte II (1816-1831). **Gesammelte Werke**. Band 18. Herausgegeben von Walter Jaeschke. Düsseldorf: Felix Meiner, 1995.

_____. Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1827). **Gesammelte Werke**. Band 19. Herausgegeben von Wolfgang Bonsiepen und Hans Christian Lucas. Düsseldorf: Felix Meiner, 1989.

_____. Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830). **Gesammelte Werke**. Band 20. Herausgegeben von Wolfgang Bonsiepen und Hans Christian Lucas. Düsseldorf: Felix Meiner, 1992.

_____. Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte I: Nachschriften zu dem Kolleg des Wintersemesters 1822/23. **Gesammelte Werke**. Band 27.1. Herausgegeben von Bernadette Collenberg-Plotnikov. Düsseldorf: Felix Meiner, 2015.

_____. Vorlesungen über die Philosophie der Kunst I: Nachschriften zu den Kollegien der Jahre 1820/21 und 1823. **Gesammelte Werke**. Band 28.1. Herausgegeben von Niklas Hebing. Düsseldorf: Felix Meiner, 2015.

_____. Vorlesungen über die Philosophie der Kunst II: Nachschriften zu den Kollegien der Jahre 1826. **Gesammelte Werke**. Band 28.2. Herausgegeben von Niklas Hebing und Walter Jaeschke. Hamburg: Felix Meiner, 2018.

_____. Vorlesungen über die Philosophie der Kunst III: Nachschriften zu dem Kolleg des Wintersemesters 1828/29. **Gesammelte Werke**. Band 28.3. Herausgegeben von Walter Jaeschke und Niklas Hebing. Hamburg: Felix Meiner 2020.

_____. Vorlesungen über die Philosophie der Kunst IV: Anhang. **Gesammelte Werke**. Band 28.4. Editorischer Bericht und Anmerkungen. Herausgegeben von Niklas Hebing (no prelo).

- _____. **Vorlesungen über Ästhetik: Berlin 1820/21.** Eine Nachschrift. Band 1. Herausgegeben von Helmut Schneider. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 1995.
- _____. **Vorlesungen über die Philosophie der Kunst: im Sommersemester 1823.** 2 Auflage. Herausgegeben von Annemarie Gethmann-Siefert. Hamburgo: Felix Meiner, 2003.
- _____. **Philosophie der Kunst oder Ästhetik: Nach Hegel im Sommersemester 1826.** Band 2. Herausgegeben von Annemarie Gethmann-Siefert. Munique: Wilhelm Fink, 2004.
- _____. **Philosophie der Kunst: Vorlesungen von 1826.** Herausgegeben von Annemarie Gethmann-Siefert und Jeong-Im Kwon und Karsten Berr. 3 Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2016.
- _____. **Vorlesungen zur Ästhetik 1828/9.** Herausgegeben von Alain Patrick Olivier und Annemarie Gethmann-Siefert. Munique: Wilhelm Fink, 2017.
- _____. **Briefe von und an Hegel (1785-1812) I.** Herausgegeben von Johannes Hoffmeister. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1969.
- _____. **Briefe von und an Hegel (1813-1822) II.** Herausgegeben von Johannes Hoffmeister. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1969.
- _____. **Briefe von und an Hegel (1823-1831) III.** Herausgegeben von Johannes Hoffmeister. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1969.
- _____. **Hegel in Berichten seiner Zeitgenossen.** Herausgegeben von Günter F. Nicolin. Hamburg: Felix Meiner, 1970.

Bibliografia geral

- ANDRADE, Carlos Drummond. **Poesia completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- ARISTÒTELES. **Poética.** Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BATES, Jennifer Ann. **The genesis and spirit of imagination** (Hegel's theory of imagination between 1801-1807). University of Toronto, 1997.
- BATES, Jennifer Ann. **Hegel's theory of imagination.** Albany: State University of New York Press, 2004.
- BATTISTONI, Giulia. Azione e coscienza in Hegel: tra filosofia dell'arte e filosofia del diritto. **Studi di estetica**, anno XLVIII, serie IV, 2020, pp. 103-128. Disponível em: <https://journals.mimesisedizioni.it/index.php/studi-di-estetica/article/view/856>. Acesso em: 23 de agosto de 2020.
- BECKENKAMP, Joãozinho. **O Jovem Hegel:** formação de um sistema pós-kantiano. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

- BERTRAM, Georg W. **Kunst als menschliche Praxis**. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2008.
- BRETTEL, Richard. R. **On modern beauty: three paintings by Manet, Gauguin and Cézanne**. Los Angeles: Getty Trust, 2019.
- BRUYN, Josua. *In: A corpus of Rembrandt paintings (1635-1642) III*. Edited by Josua Bruyn et al. Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers, 1989.
- CAMPANA, Francesco. La concezione hegeliana dell'ironia e il corso berlinese del 1828-29. **Studi di estetica**, anno XLVIII, serie IV, 2020, pp. 129-45. Disponível em: <https://journals.mimesisedizioni.it/index.php/studi-di-estetica/article/view/857>. Acesso em: 23 de agosto de 2020.
- CAHEN-MAUREL, Laure. An art of false mysteriousness? Hegel's Criticism of the Painting Style of Caspar David Friedrich. *In: Hegel-Studien*. Band. 51, 2018, pp. 29-58.
- CARLSON, Marvin A. **Theories of the Theatre: a Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present**. Ithaca and London: Cornell University Press, 1984.
- CECCHINATO, Giorgia. Argos e o animal anfíbio. Equívocos e acertos da interpretação que Pippin oferece da Estética de Hegel no livro *After the Beautiful: Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*. *In: Revista eletrônica estudos hegelianos*. Vol. 16, nº. 27, 2019, pp. 247-257. Disponível em: <https://ojs.hegelbrasil.org/index.php/reh/article/view/346>. Acesso em: 13 de abril de 2020.
- _____. Champagne Does not Produce Poetry: Er-innerung and Gedächtnis in Hegel's Theory of Artistic Genius. *In: Hegel on Recollection: essays on the Concept of Erinnerung in Hegel's System*. Edited by Valentina Ricci and Federico Sanguinetti. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 163-167.
- CLARK, Timothy James. **A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores**. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cia. das letras, 2004.
- CLIPPEL, Karolein de. Adriaen Brouwer, portrait painter: new identifications and an iconographic novelty. *In: Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. Vol. 30, nº. 3/4, 2003, pp.196-216. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3780916>. Acesso em: 23 de outubro de 2017.
- COSTA, Alexandre. **Heráclito: fragmentos contextualizados**. Rio de Janeiro: Difel, 2002.
- DANTO, Arthur. O fim da arte. *In: O descredenciamento filosófico da arte*. Trad. Rodrigo Duarte. Belo horizonte: Autêntica, 2014, pp. 123-151.
- DE MAN, Paul. Sign and Symbol in Hegel's Aesthetics. **Critical Inquiry**. Vol. 8, nº 4, 1982, pp. 761-775. Disponível em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/448180>. Acesso em: 22 de maio de 2018.

DONOUGH, Martin. Hegel's "characteristic" (die Charakteristik) in 1828-29. **Studi di estetica**, anno XLVIII, serie IV, 2020, pp. p. 83-102. Disponível em: <https://journals.mimesisedizioni.it/index.php/studi-di-estetica/article/view/855>. Acesso em: 23 de agosto de 2020.

ECKERMANN, Johann P. **Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida (1823-1832)**. Trad. Mario Luiz Frungillo. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

FARINA, Mario. **Crítica, símbolo e storia: la determinazione hegeliana dell'estetica**. Pisa: Edizioni ETS, 2015.

FRIED, Michael. **Manet's Modernism, or, The Face of Painting in the 1860s**. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

FILHO, Antonio Vieira S. **Poesia e prosa: arte e filosofia na estética de Hegel**. Campinas, SP: Pontes editores, 2008.

DUDLEY, Will. **Idealismo alemão**. Trad. Jacques A. Wainberg. Petrópolis: Vozes, 2013.

GAIGER, Jason. Catching up with history: Hegel and abstract painting. *In: Hegel: new Direction*. Edited by Katerina Deligiorgi. New York: Routledge, 2006, pp. 161-168.

GALÉ, Pedro Fernandes. **Winckelmann: uma história da arte entre a norma e a forma**. Tese (Doutorado em filosofia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

GETHMANN-SIEFERT, Annemarie. *Ästhetik oder Philosophie der Kunst*. **Hegel-Studien**. Band. 26, Bonn, 1991.

_____. Die Kritik an der Düsseldorfer Malerschule bei Hegel und den Hegelianern. *In: Düsseldorf in der deutschen Geistesgeschichte (1750–1850)*. Herausgegeben von Gerhard Kurz. Düsseldorf: Schwann Verlag, 1984, pp. 263-288.

_____. **Einführung in die Ästhetik**. München: Wilhelm Fink, 1995.

_____. Hegels Ästhetik oder Philosophie der Kunst. *In: HEGEL, Georg. W.F. Vorlesungen über die Philosophie der Kunst: im Sommersemester 1823*. Herausgegeben von Annemarie Gethmann-Siefert. 2. Auflage. Hamburg: Felix Meiner, 2003, pp. XVI-XLVI.

_____. Schöne Kunst und Prosa des Lebens: Hegels Rehabilitierung des ästhetischen Genusses. *In: Kunst und Geschichte im Zeitalter Hegels*. Herausgegeben von Christoph Jamme unter Mitwirkung von Frank Völkel. Hamburg: Felix Meiner, 1996, pp. 115-150.

GIANNOTTI, Marco G. Doutrina das cores: uma experiência poética. *In: GOETHE, Johann W. Doutrina das cores*. Trad. Marco Geraude Giannotti. 4ª edição. São Paulo: Nova Alexandria, 2013, pp 37-59.

GÖRES, Jörn. Goethes Beziehungen zu Düsseldorfer Künstlern. *In: Düsseldorf in der deutschen Geistesgeschichte (1750–1850)*. Herausgegeben von Gerhard Kurz. Düsseldorf: Schwann Verlag, 1984, pp 289-298.

GOETHE, Johann Wolfgang. **Divã ocidento-oriental**. Trad. Daniel Martineschen. São Paulo: Estação Liberdade, 2020.

_____. **Doutrina das cores**. Trad. Marco Geraude Gioannotti. 4ª edição. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

_____. **Viagem à Itália**. Trad. Wilma Patrícia Maas. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

_____. Zur Erinnerung des Städel'schen Kabinetts (1797). *In: Kunsttheoretische Schriften zur Bildenden Kunst I. Berliner Ausgabe*. Band 19. Herausgegeben von Siegfried Seidel. Berlin: Aufbau Verlag, 1985.

_____. Über die Gegenstände der bildenden Kunst. *In: Briefe und Gespräche. Gedenkausgabe der Werke*. Band 19. Herausgegeben von Ernst Beutler. Zúrique: Artemis Verlag, 1954.

_____; SCHILLER, Friedrich. **Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe**. Herausgegeben von Emil Staiger. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1977.

_____. Der Fischer. *In: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (Goethe Münchner Ausgabe). Band 2.1. Herausgegeben von Harmut Reinhardt. München: Hanser Verlag, 1987.

GOMBRICH, Ernst H. **História da arte**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GONÇALVES, Marcia. **O belo e o destino: uma introdução à filosofia de Hegel**. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

_____. Tempo poético e tempo prosaico: uma oposição dialética da estética de Hegel. *In: Revista Eletrônica Estudos Hegelianos*. Vol. 14, nº 23, 2017, pp. 190-208. Disponível em: <http://ojs.hegelbrasil.org/index.php/reh/article/view/232>. Acesso em: 26 de junho de 2018.

_____. Hegel leitor de Goethe: Entre a física da luz e o colorido da arte. **Revista Eletrônica Estudos Hegelianos**. Vol. 5, nº 8, 2008, pp. 37-56. Disponível em: <http://ojs.hegelbrasil.org/index.php/reh/article/view/132>. Acesso em: 30 de novembro de 2021.

_____. Hegel: Materialização e desmaterialização da ideia nas obras de arte. *In: Os filósofos e a arte*. Organizado por Rafael Haddock-Lobo. Rio de Janeiro: Rocco, 2010, pp. 79-102.

GRISTINA, Silvestre. Helmut Reinalter, Arnold Ruge (1802-1880): Junghegelianer, politischer Philosoph und bürgerlicher Demokrat. *In: Universa: Recensioni di filosofia*. Vol.

10, n.º. 1, 2021, pp. 69-74. Disponível em: <http://universa.padovauniversitypress.it/2021/1/13>. Acesso em: 17 de setembro de 2021.

IANNELLI, Francesca. **Das Siegel der Moderne: Hegels Bestimmung des Hässlichen in den Vorlesungen zur Ästhetik und die Rezeption bei den Hegelianern**. Munique: Wilhelm Fink, 2007.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Trad. Idalina Azavedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

HELLER, Erich. The Poet in the Age of Prose: Reflections on Hegel's Aesthetics and Rilke's Duino Elegies. *In: The Monist Philosophy Journal*. Vol. 63, n.º 4, 1980, pp. 465-479. Disponível em: <https://academic.oup.com/monist/articleabstract/63/4/465/1549608=fulltext>. Acesso em: 24 de janeiro de 2018.

HEBING, Niklas. Des Luftschifffahrers lachende Zerstörung Hegel und Jean Paul. *In: Hegel-Jahrbuch Hegel*. Band 19. Herausgegeben von Andreas Arndt, *et al.*, Berlin: Akademie verlag, 2013, pp. 254-261.

HERÓDOTO. **História II**. Trad. Mário da Gama Cury. 2ª edição. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1988, p. 116.

HERDER, Johann Gottfried. **Lieder der Liebe**. Band 3. Herausgegeben von Ulrich Gaier. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1990.

HERNÁNDEZ, Javier D. Arte como *Formelle Bildung*: a estética de Hegel e o mundo moderno. *In: Arte e filosofia no idealismo alemão*. Organizado por Marco Aurélio Werle *et al.* São Paulo: Barcarolla, 2009, pp. 77-104.

HERTEL, Christiane. The legacy of Hegel's and Jean Paul's aesthetics: The idyllic in seventeenth-century Dutch genre painting. *In: Narratives of Low Countries History and Culture: Reframing the Past*. Edited by Jane Fenoulhet e Lesley Gilbert. London: UCL Press, 2016, pp. 132-140.

HIRT, Aloy. Versuch über das Kunstschöne. *In: Die Horen*. Herausgegeben von F. Schiller. Darmstadt: Vol. 3, n.º 7, 1797, pp. 34-37. Disponível em: <https://www.friedrich-schiller-archiv.de/die-horen/die-horen-1797-stueck-7/i-versuch-ueber-kunstschoene/>. Acesso em: 20 de dezembro de 2019.

HORÁCIO. **Arte poética**. Trad. Guilherme Gontijo Flores: Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

HOULGATE, Stephen. Presidential Address: Hegel and the Art of Painting. *In: Hegel and Aesthetics*. Edited by William Maker. Albany: State University of New York Press, 2000, pp. 71-74.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 3ª edição. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2012.

KUHN, Helmut. Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel. *In: **Schriften zur Ästhetik***. Herausgegeben von Wofhart Henckmann und Helmut Kuhn. München: Kösel Verlag, 1990. p.116.

JAESCHKE, Walter. **Hegel Handbuch**: Leben, Werk, Schule. 3. Auflage. Stuttgart: J. B. Metzler Verlage GmbH, 2016.

_____; BAUER, Christoph J. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Das Editionsprojekt der Gesammelten Werke. **Deutsche Zeitschrift für Philosophie**. Vol. 62, n°. 1, Bochum, 2014, p. 41-63. <https://doi.org/10.1515/dzph-2014-0004>.

_____. Die Gedoppelte Schönheit. Idee des Schönen oder Selbstbewusstsein des Geistes? *In: **Gebrochene Schönheit. Hegels Ästhetik***: Kontexte und Rezeptionen. Herausgegeben von Jure Zovko, Günter Kruck & Andreas Arndt. Berlin: Akademie Verlag, 2014. p. 17-29. <https://doi.org/10.1515/9783050095110.17>.

_____. Probleme der Edition der Nachschriften von Hegels Vorlesungen. **Allgemeine Zeitschrift für Philosophie**. Band 5, n° 3, 1980, p. 51-63. Disponível em: <http://frommann-holzboog-ebooks.ciando.com/ebook/bid-2597371>. Acesso em: 27 de fevereiro de 2019.

_____. **Hegels Philosophie**. Hamburgo: Felix Meiner, 2020.

JAMME, Christoph. Editionspolitik: Zur “Freundensvereinausgabe” der Werke G. W. F. Hegels. **Zeitschrift für philosophische Forschung**, Band 38, n° 1, 1984, pp. 83-99. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20483336>. Acesso em: 14 de março de 2019.

KARGE, Henrik. Projecting the future in German art historiography of the nineteenth century: Franz Kugler, Karl Schnaase, and Gottfried Semper. *In: **Journal of Art Historiography***, N° 9, December 2013, pp. 1-26. Disponível em: <https://arthistoriography.wordpress.com/number-9-december-2013>. Acesso em: 14 de outubro de 2019.

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

LESSING, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LUKÁCS, György. **O jovem Hegel e os problemas da sociedade capitalista**. Trad. Nélcio Schneider. São Paulo: Editora Boitempo, 2018.

MAI, Ekkehard. Die Düsseldorfer Kunstakademie im 19 Jahrhundert: Cornelius, Schadow und die Folgen. *In: **Düsseldorf in der deutschen Geistesgeschichte (1750–1850)***. Herausgegeben von Gerhard Kurz. Düsseldorf: Schwann Verlag, 1984, pp. 197-238.

MARX, Karl. **O capital - crítica da economia política**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 29.

MAZZARI, Marcus V. O Divã de Goethe no Brasil: uma dança da poesia, harmônica no tumulto. *In: Cadernos de Tradução*. Florianópolis, Vol. 41, nº 3, 2021, pp. 338-363. <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2021.e83954>.

MICHEL, Émile. **Rembrandt (1606-1669)**. New York: Parkstone International, 2018.

NEVILLE, Michel R. Hegels Philosophie der Dichtung (review) *In: Journal of the History of Philosophy*. Vol. 15, nº 1, 1977, pp. 113-116. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/>. Acesso em: 30 de novembro de 2019.

OSTRITSCH, Sabastian. **Hegel der Welt-Philosoph**. Berlin: Verlag Propyläen, 2020.

OSTERKAMP, Ernst. **Im Buchstabenbilde: Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen**. Stuttgart: Metzler Verlag, 1991, pp. 119-137.

KOTTMAN, Paul A. Noli tangere: On the limits of seeing and touching in Hegel's philosophy of art. **Studi di estetica**, anno XLVIII, serie IV, 2020, pp. 41-66. Disponível em: <http://journals.mimesisedizioni.it/index.php/studi-di-estetica/article/view/853>. Acesso em 19 de novembro de 2020.

PÁJARO M., Carlos Julio. Poésis y poesía de homero a los sofistas. *In: Eidos: Revista de Filosofía de la Universidad del Norte*, nº. 2, 2004, pp. 9-33. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/854/85400201>. Acesso em: 29 de março de 2017.

PAOLUCCI, Henry. The Poetics of Aristoteles and Hegel. *In: Hegel in Comparative Literature* (Review of National Literatures). Vol. 1, nº 2, 1970, pp. 200-2009.

PAUL, Jean. *Vorschule der Aesthetik; nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit: Dritte Abtheilung*. **Jean Paul's Sämmtliche Werke**. Band 19. Berlin: Walter de Gruyter, 2018.

PINKARD, Terry. **Hegel: a biography**. New York: Cambridge University Press, 2000.

PINNA, Giovanna. Una constelación berlina: sobre el descubrimiento de lo moderno en la estética de Hegel. *In: Constelaciones*. Editado por Faustino Oncina Coves. Valencia: Pre-textos ediciones, 2019, pp. 73-91.

PIPPIN, Robert. Hegel and the Problem of Painting: Subjectivity. *In: G. W. F. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik*. Herausgegeben von Birgit Sandkaulen. Berlin: Gruyter Verlag, 2018, pp. 189-206.

_____. **After the Beautiful: Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism**. Chicago: The University of Chicago Press, 2014.

PÖGGELER, Otto. **Preußische Kulturpolitik im Spiegel von Hegels Ästhetik**. Düsseldorf: Westdeutscher Verlag, 1987, p. 35-43.

- RANCIÈRE, Jacques. Les vertus de l'imparfait. **Studi di estetica**, anno XLVIII, serie IV, 2020, pp. 27-40. Acesso em <http://journals.mimesisedizioni.it/>. Acesso em: 29 de dezembro de 2020.
- REINALTER, Helmut. **Arnold Ruge (1802-1880): Junghegelianer, politischer Philosoph und bürgerlicher Demokrat**". Würzburg: Königshausen und Neumann, 2020, pp. 1-268.
- RIEGL, Aloïs. **Questions de style: fondements d'une histoire de l'ornementation**. Paris: Hazan, 2002 (tradução francesa do original *Stilfragen: grundlegungen zu einer geschichte der ornamentik*, publicado 1893).
- ROSENKRANZ, Karl. **Georg Wilhelm Friedrich Hegels Leben**. Berlin: Verlag Duncker und Humblot, 1844;1977.
- RUTTER, Benjamin. **Hegel on the modern arts**. New York: Cambridge University Press, 2010.
- SAUTER, Caroline. Writing (in) Love: Goethe's 'Buch Suleika' and the Biblical Song of Songs. *In: Publications of the English Goethe Society*, Vol. 87, n° 3, 2018, pp. 188-203. <https://doi.org/10.1080/09593683.2018.1519927>.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *In: LESSING, G. E. Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011, pp. 12-16.
- STEUNEBRINK, Gerrit. Das Ideal der Unmittelbarkeit der Kunst und Hegels Schwierigkeit, die Eigenart der modernen Kunst zu bestimmen. *In: Hegels Ästhetik als Theorie der Moderne*. Herausgegeben Herta Nagl-Docekal, Annemarie Gethmann-Siefert, Erzsébet Rózsa, Elisabeth Weisser-Lohmann. Berlin: Akademie Verlag, 2013, pp. 141-158.
- SCHLEGEL, Friedrich von. **Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803)** – Conversa sobre poesia. Trad. Constantino Luz Medeiros e Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Unesp, 2016.
- SZONDI, Peter. **Poetik und Geschichtsphilosophie I**. Studienausgabe der Vorlesungen. Band 2. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1974.
- _____. **Poésie et poétique de l'idéalisme allemand**. Paris: Éditions de Minuit, 1975.
- TOSSATO, Claudemir Roque. Os fundamentos da óptica geométrica de Johannes Kepler. *In: Scientiae Studia*. Vol. 5, n° 4, 2007, p. 478. Disponível em: <https://www.scielo.br/>. Acesso em: 12 de abril de 2019.
- VALAGUSSA, Francesco. Tramonto dell'imitazione e filosofia dell'arte nella Vorlesungsmitschrift di Adolf Heimann. **Studi di estetica**, anno XLVIII, serie IV, 2020 pp. 67-81. Disponível em: <https://journals.mimesisedizioni.it/>. Acesso em: 18 de dezembro de 2020.
- VIEWEG, Klaus. **Hegel der Philosoph der Freiheit**. München: Verlag C. H. Beck. 2019.

_____. Arte moderna como superação da orientalidade e do classicismo – Hegel e o “fim da arte”. In: **Arte e filosofia no idealismo alemão**. Organizado por Marco Aurélio Werle *et al.* São Paulo: Barcarolla, 2009, p.151-174.

WAGNER, Frank D. **Hegels Philosophie der Dichtung**. Bonn: Bouvier, 1974.

WEDDIGEN, Tristan. Mary Magdalene in the desert: the Dresden picture gallery, a crypto-Catholic collection? In: **Sacred possessions: collecting Italian religious art (1500-1900)**. Edited by Feigenbaum, Gail *et al.* Los Angeles: Getty Research Institute, pp. 189-206.

WERLE, Marco Aurélio. **A poesia na estética de Hegel**. São Paulo: Humanitas, 2005.

_____. **Aparência sensível da ideia**: estudos sobre a estética de Hegel e a época de Goethe. São Paulo: Edições Loyola, 2013, pp. 79-104.

_____. **A questão do fim da arte em Hegel**. São Paulo: Hedra, 2011.

_____. Subjetividade artística em Goethe e Hegel. In: **Arte e filosofia no idealismo alemão**. Organizado por Marco Aurélio Werle *et al.* São Paulo: Barcarolla, 2009, p.175-190.

WERNER, Norbert. Das religiöse Historienbild und das realistische Geschichtsbild der Düsseldorfer Malerschule (P. Cornelius / F. W. Schadow und C. F. Lessing) In: **Düsseldorf in der deutschen Geistesgeschichte (1750–1850)**. Herausgegeben von Gerhard Kurz. Düsseldorf: Schwann Verlag, 1984, pp.239-262.

INWOOD, Michael. **Dicionário Hegel**. Trad. Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

GLOSSÁRIO

Com o objetivo de facilitar a compreensão de nossas opções de tradução, apresentamos abaixo um breve glossário contendo os principais termos utilizados neste trabalho. Em alguns casos, foi necessário utilizar mais de uma opção de tradução para o mesmo termo, em função da especificidade de uma dada sentença e do contexto em que ela se insere. Considerando, por um lado, o conhecimento ainda incipiente por parte do autor que assina este trabalho e, por outro lado, a necessidade de um “estudo dual” do texto estético de Hegel, é necessário mencionar rapidamente o conjunto dos recursos que viabilizaram o trabalho de tradução. Por um lado, foram adotadas algumas das opções de tradução assumidas pelas edições brasileiras das obras de Hegel, entre as quais se destacam os *Cursos de estética* e a *Ciência da lógica*. Por outro lado, foram utilizados dicionários da língua alemã, manuais de gramática, métodos de leitura instrumental da língua, e o inexorável recurso interpretativo de comparação entre termos e sentenças, textos e contextos. Ademais, nossas opções de tradução são igualmente resultadas dos trabalhos de revisão e sugestão por parte de especialistas e conhecedores em nível avançado da língua alemã. Vale frisar, no entanto, que todos os erros e deslizes contidos neste trabalho são de inteira responsabilidade do autor.

abenteuerlich - aventureira

absonderlichkeit - separabilidade

abstrakt - abstrato

Abweichung - desvio

ahnen - pressentir

Ahnung - pressentimento

allgemein - geral

an sich selbst - em si mesmo

an sich - em si

Andenken - memória

anschauenden - intuitivo

anschaulich - intuível

Anschauung - intuição

antifortschrittliche - reacionária

ästhetisch - estético

Aufgabe - tarefa

aufheben - supressão, superar

Aufhebung - supressão, superação

aufopfern - dedicar, sacrificar

Ausbildung - formação

auseinanderfallen - desintegrar

Ausformung - elaboração

ausgedrückt - expressado

Bedürfnis - necessidade

begreifen - apreender

Begriff - conceito

Belebung - vivificação

Belohnung - oferenda

besonder - particular

Besonderheit - particularidade

<i>besonnenheit</i> - ponderação	<i>Eintheilungsgrund</i> - fundamento da divisão
<i>beten</i> - orar	<i>einzel</i> - particular
<i>Betrachter</i> - espectador	<i>Empfindsame</i> - sentimentalidade
<i>bezeichnend</i> - significativo	<i>Empfindung</i> - sensação, sentimento
<i>Bild</i> - imagem, quadro	<i>Entgötterung</i> - desdivinização
<i>bildlich</i> - imagético	<i>Entzweiung</i> - cisão
<i>bildend</i> - plástica	<i>Erscheinung</i> - aparição
<i>Bilderstreit</i> - controvérsia da imagem	<i>Erfinder</i> - inventor
<i>Bildnis</i> - imagem, retrato	<i>Ergriffensein</i> - comoção
<i>Bildung</i> - formação	<i>erinnert</i> - interiorizada
<i>Bildungsroman</i> - romance de formação	<i>erinnerte</i> - lembrada
<i>Bindemittel</i> - aglutinante (mediação)	<i>Ersetzen</i> - substituição
<i>bitten</i> - pedir	<i>Erziehung</i> - educação
<i>blitzend</i> - brilhante, reluzente	<i>Etwas (etwas)</i> - algo
<i>breiten</i> - estender	<i>Existenz</i> - existência
<i>Byzarr (bizarr)</i> - bizarro	<i>fade</i> - monótono
<i>Charakteristik</i> - caracterização, característico	<i>fällt</i> - cai, desfaz
<i>Cristuskinder</i> - meninos de Jesus	<i>Farbe</i> - Cor
<i>Cultur</i> - cultura	<i>Farbenlehre</i> - Doutrina da cor
<i>darstellen</i> - apresentar	<i>Farbenzauber</i> - encanto da cor
<i>denkend</i> - pensamento	<i>fein</i> - fino
<i>desultorisch</i> - inconstante	<i>folgend</i> - seguinte
<i>dichterisch</i> - poético	<i>formieren</i> - formar
<i>Dichtung</i> - poesia	<i>Fortpflanzung</i> - transmissão
<i>Dichtkunst</i> - arte da poesia	<i>freilich</i> - reconhecidamente
<i>Ding</i> - coisa	<i>Freiwerden, das</i> - livre tornar-se
<i>dramatisch</i> - dramático	<i>Frömmigkeit</i> - piedade
<i>Dunkle, das</i> - obscuro	<i>Furchtbare</i> - terrível
<i>Effekt</i> - efeito	<i>gangbar</i> - considerável
<i>eigentlich</i> - peculiar	<i>Gebrauch</i> - uso
<i>Eigentümlichkeit</i> - peculiaridade	<i>Gefäß</i> – vaso, conservatório
<i>Einbildungskraft</i> - imaginação	<i>Gefühl</i> - sentimento
<i>Einfall</i> - insight, epifania	<i>Gegenstand</i> - objeto
<i>eingetreten</i> - penetrou	<i>Gegenwärtigkeit</i> - presencialidade

<i>Gehalt</i> - conteúdo	<i>Kabinet</i> - gabinete
<i>Geisteswerk</i> - obra do espírito	<i>Kanon</i> - cânone
<i>geistvolle</i> - espiritual	<i>Kenner</i> - conhecedor
<i>Geliebte</i> - amada	<i>Klimatheoretisch</i> - teoria climática
<i>gemacht</i> - feito, transformado	<i>Kolorit</i> – colorido
<i>Gemächter</i> - repartições	künftig - futuro
<i>gemein</i> - ordinário	<i>Kunstart</i> - tipo de arte
<i>Gemüt</i> - ânimo	<i>Kunstform</i> - forma de arte
<i>germanischen</i> - germânico	<i>Kunstgeist</i> - espírito artístico
<i>Gerüst</i> - esqueleto (estrutura)	<i>Kunstidee</i> - ideia de arte
<i>Gesamtheit</i> - conjunto	<i>künstlerisch</i> – artístico
<i>Gestalt</i> - forma, figura	<i>Künstlichkeit</i> – artificioso, artificialidade
<i>Gestaltung</i> - configuração	<i>Kunstschöne</i> - belo artístico
<i>Gewalt</i> - violência	<i>Kunststück</i> - artifício
<i>gewöhnlicher</i> - mais comum	<i>Lebendigkeit</i> - vitalidade
<i>Gichtbrüchig</i> - paralítico	<i>Lebensgröße</i> - tamanho da vida
<i>Gipfel</i> - topo	<i>Lebensheiterkeit</i> - serenidade de vida
<i>Handeln, das</i> - agir	<i>leer</i> - vazio
<i>häuslich</i> - doméstico	<i>locker</i> - frouxo
<i>herausarbeiten</i> - elaborar	<i>Zusammenhang</i> - conexão
<i>herausgehen</i> - sair para fora	<i>Lustige, das</i> - cômico
<i>Hervorbringen, das</i> - produzir	<i>Machen, das</i> - fazer, criar
<i>hindurchscheint</i> - aparece através de	<i>Magie</i> - magia
<i>Hintergründe</i> - planos de fundo, perspectiva	<i>Männern</i> - personalidade
Hirt - pastor	<i>Manuskript</i> - manuscrito
<i>höchst</i> - altamente	<i>Materie</i> - matéria
<i>Idee</i> - ideia	<i>Materielle</i> - material
<i>Ideel</i> - ideal	<i>Menge</i> - volume
<i>Ideeles</i> - ideal	<i>Mitschrift</i> - anotação
<i>ineinanderbilden</i> - configurar um-no-outro	<i>Nachschrift</i> - anotação
<i>Inhalt</i> - conteúdo	<i>Naturanschauung</i> - intuição da natureza
<i>Innigkeit</i> - interioridade	<i>Naturgegenstand</i> - objeto natural
<i>Innigkeit</i> - intimidade	<i>natürlich</i> - natural
<i>Insichgehen</i> - entrar-em-si-mesmo	<i>Naturpoesie</i> - poesia natural

<i>Nebeneinander</i> - justaposição	<i>Schöpfung</i> - criação
<i>Nebenzüge</i> - ornamento	<i>Selbstbefreiung</i> - autolibertação
<i>Nicht-Ideale, das</i> - não-ideal	<i>Selbstgedichtet</i> - solidificar-a-si-mesmo
<i>Nichtgesagte</i> - não dito	<i>Selbstgefühl</i> - sentimento próprio (de si)
<i>Objekt</i> - objeto	<i>Selbstleben</i> - vida própria
<i>Objektivität</i> - objetividade	<i>selbstständig</i> - autônomo
<i>öffentlich</i> - público (aberto)	<i>selbstwissenden</i> - autoconhecimento
<i>Partikularität</i> - particularidade	<i>selbstzweck</i> - fim em si mesmo
<i>persönlich</i> - pessoal	<i>Seligkeit</i> - bem-aventurança
<i>Phantasie</i> - fantasia	Sentimental, das - sentimental
<i>plastisch</i> - plástico	<i>Sich-Ergehen</i> - abandono de si
<i>platt</i> - raso	<i>sichdurchdringen</i> - penetrar-a-si-mesmo
<i>Poesie</i> - poesia	<i>Sicheinleben, das</i> - acostumar-se
<i>Poetische, das-</i> o poético	<i>Simplicität</i> - simplicidade
<i>poetisch</i> - poético	<i>Singularität</i> - singularidade
<i>poliziert</i> - cultivada	<i>Sinn</i> - sentido (significado)
<i>Portrait</i> - retrato	<i>Sinnen</i> - reflexão
<i>Possenspiel</i> - burlesca	<i>Sinnlichkeit</i> - sensibilidade
<i>produzieren</i> - produzir	<i>Sollen</i> - dever
<i>prosaisch</i> - prosaico	<i>Stand</i> - classes
<i>Rechtlosigkeit</i> - ilegalidade	<i>Stellung</i> - situação
<i>Reelle, das</i> - real	<i>Stoff</i> - material
<i>rein</i> - puro	Teilnahme - interação
<i>Rezension</i> - recensão	<i>Teufel</i> - diabo
<i>Sache selbst, die</i> - a coisa ela mesma	<i>Thätigkeit (Tätigkeit)</i> - atividade
<i>Sache</i> - coisa	<i>Totalität</i> - totalidade
<i>Sachliche, das</i> - objetivo (material)	<i>Tradition</i> - tradição
<i>schätzbar</i> - estimável	<i>Traum</i> - sonho
<i>Scheinen</i> - aparência	<i>Triften</i> - pastoreio
<i>scheinen</i> - cintila	<i>trüb</i> - turvo
<i>Schema</i> - esquema	<i>Medium, das</i> - meio
<i>Schleyer</i> - véu	<i>Umprägung</i> - conversão
<i>Schöngeistige</i> - beleza espiritual	<i>umschaffen</i> - transformar
<i>Schönheit</i> - beleza	<i>Umschmelzung</i> - refusão

<i>Ungeistige</i> - não-espiritual	<i>Zeit</i> - tempo, época
<i>Unmittelbarkeit</i> - imediatidade	<i>Zerfall</i> - dissolução
<i>unsittlich</i> - imoral	<i>zergliedern</i> - dissociar
<i>unterrichtet</i> - ensinado	<i>Zimmer</i> - sala
<i>Unvernunft</i> - irracionalidade	<i>Zufälligkeit</i> - contingência
<i>Urphänomen</i> - fenômeno originário	<i>zurück</i> - ao passado, para trás
<i>veranschaulichen</i> - intuir	<i>zusammengesetzt</i> - composta
<i>Verfassung</i> - constituição	<i>zweckmäßig</i> - oportuno, conforme a fim
<i>Verhältnis</i> - relação	
<i>Verinnigung</i> - interiorização	
<i>Vernichten</i> - aniquilar	
<i>verschieden</i> - diferente	
<i>verständlich</i> - intelectual	
<i>Verständlichkeit</i> - inteligibilidade	
<i>Versuch</i> - ensaio	
<i>vertiefen</i> – aprofundar	
<i>Vorkunst</i> – pré-arte	
<i>vorstellt</i> - representado	
<i>Vorstellung</i> - representação	
<i>wahr</i> - verídico	
<i>Wahrhaft, das</i> - verdadeiro	
<i>Wahrheitsfunktion</i> - função de verdade	
<i>Weltanschauungen</i> - concepções de mundo	
<i>Werth</i> - valor	
<i>Wesen</i> - essência	
<i>Wiederherstellung</i> - restauração	
<i>wirklich</i> - efetivo, concreto	
<i>Wirklichkeit</i> - efetividade, concretude	
<i>Wirkung</i> - efeito	
<i>Wirkungskreis</i> - esfera de atividade	
<i>Wohlergehen</i> - bem-estar	
<i>Wohlgemutheit</i> - coragem	
<i>Wohlklang</i> - harmonia	
<i>Zeichen</i> - signo	