

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

Hegel e o fim da arte na letra e no espírito

Guilherme Ferreira

Belo Horizonte
2016

Guilherme Ferreira

Hegel e o fim da arte na letra e no espírito

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

Área de concentração: Estética e Filosofia da arte.

Orientador: Prof^a. Dra. Giorgia Cecchinato

**Belo Horizonte
2016**

100 Ferreira, Guilherme
F383h Hegel e o fim da arte na letra e no espírito [manuscrito] / Guilherme
2016 Ferreira. - 2016.

160 f. : il.

Orientadora: Giorgia Cecchinato.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia.

1. Filosofia – Teses. 2. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 1770-1831.
3. Filosofia alemã – Séc. XIX. 4. Arte - Teses. 5. Espírito - Teses.
I. Cecchinato, Giorgia. II. Universidade Federal de Minas Gerais.
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Dissertação de mestrado defendida e aprovada com a nota 100 (cem), em 30 de maio de 2016, pela banca examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dra. Giorgia Cecchinato (orientadora) (UFMG)

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

Prof. Dr. Verlaine Freitas (UFMG)

Prof. Dr. Marco Aurélio Werle (USP)

Para Jéssica, que com seu amor e paciência me ajudou a percorrer os caminhos do absoluto na arte.

AGRADECIMENTOS

Ao meu herói, o meu pai José Nivaldo, que com a sua sabedoria, dedicação e simplicidade trabalhou arduamente para proporcionar aos seus filhos a dignidade de cidadãos educados, honestos, trabalhadores e gratos à vida.

A minha mãe Celestina, que com seu amor, generosidade e simplicidade, dedicou-se à família e aos filhos como uma dádiva recebida de Deus.

Ao meu querido irmão Gustavo, pelo amor, simplicidade e dedicação à nossa família.

A minha companheira Jéssica, pelo amor, inspiração e incentivo ao meu trabalho, com quem neste período de elaboração do trabalho de dissertação pude contar com a compreensão, paciência e carinho.

A minha querida orientadora, a Prof^ª Dra. Giorgia Cecchinato que, desde o início, acolheu o meu trabalho e as minhas limitações com extrema maestria, simplicidade e amizade. Ter uma orientadora que se dedicou, desde o começo deste trabalho, a me ensinar cada passo a percorrer, com paciência, atenção e rigorosidade metodológica foi, sem dúvida, um enorme incentivo e inspiração à pesquisa. Mais do que isso, ter uma orientadora amiga, disposta a escutar e compreender minhas angústias, limitações e dificuldades pessoais e profissionais foi, indubitavelmente, o meu melhor presente nestes últimos anos.

Ao estimado amigo e Prof. Dr. Verlaine Freitas, que, antes mesmo de iniciar a minha pesquisa, acolheu-me em seus seminários de psicanálise e teoria crítica e incentivou-me a trilhar os caminhos da estética.

Ao estimado Prof. Dr. Rodrigo Duarte, que generosamente me forneceu inúmeros materiais bibliográficos para esta pesquisa, e me ajudou a pensar os caminhos possíveis para este trabalho a partir dos frutíferos diálogos em seus seminários de pesquisa.

A querida Profa. Dra. Virginia Figueiredo, que com gentileza e carinho proporcionou-me excelentes momentos de diálogos em seus seminários, além de oportunidades para debater meu trabalho com os colegas da estética.

A Profa. Dra. Telma Birchall que, na condição de Coordenadora do Departamento de Filosofia, acolheu com carinho e dedicação todas as minhas demandas burocráticas em relação ao curso de mestrado.

Ao estimado Prof. Dr. Marco Aurélio Werle que, gentilmente, me presenteou com suas ilustres obras sobre a estética de Hegel e a literatura de Goethe, e pela paciência em esclarecer minhas inúmeras dúvidas acerca do tema do fim da arte e da estética alemã.

Aos Professores Dr. André Abath, Dr. Rogério Lopes e Dr. Marcelo Marques, que me presentearam com um amplo arcabouço filosófico na ocasião do curso de especialização em filosofia.

A minha analista, a Profa. Dra. Maria Heloísa Noronha Barros, que nos momentos mais difíceis e nas veredas mais obscuras da minha existência, abraçou-me, escutou-me e aconselhou-me.

Ao médico e amigo Dr. Sérgio Caffaro que, com maestria e disponibilidade me acompanhou nos momentos mais delicados e difíceis.

Ao amigo e Prof. Dr. Pedro Teixeira Castilho, pelo incentivo e inspiração à pesquisa em psicanálise e estética, e pelos vários diálogos na ocasião da minha graduação.

Ao estimado amigo e Prof. Ms. Vanderlei Miranda, que generosamente se dispôs a contribuir com a revisão deste trabalho.

A amiga e parceira de estudos Regina Sanchez que, com sua delicadeza e simplicidade, me ajudou nas árduas tarefas e compromissos com o curso de mestrado.

Aos amigos Pedro Galé e Pedro Francischinni, pelo presente das suas companhias nos congressos e encontros de filosofia neste período de pesquisa, sobretudo, pelos diálogos sobre a estética alemã.

A Edilma, André, José, Gustavo, Gláucia e Andréia, pela disponibilidade e gentileza com que sempre receberam as minhas demandas na secretaria do Departamento de Filosofia.

A CAPES pela bolsa de pesquisa concedida, que viabilizou neste período minhas oportunidades de encontros, congressos e seminários para debater o meu trabalho.

RESUMO

O presente trabalho investiga a predição de Hegel sobre o tema do “fim da arte” apresentada nos seus *Cursos de estética*. A fim de proporcionar uma leitura ampla acerca deste tema, procuramos – a partir do conceito de arte – destacar os diversos momentos e funções da arte na totalidade do sistema de Hegel. Dentro deste ponto de vista, e seguidas às considerações acerca do conceito de arte, intentamos analisar os pontos de inflexão do tema do fim da arte em relação aos conceitos de arte clássica e arte romântica, a fim de acentuarmos seus sentidos *forte* e *fraco* no arcabouço estético de Hegel. Ainda dentro deste ponto de vista, articula-se à arte clássica e romântica a interpretação da dessubstancialização ética da arte. De outro lado, o tema do fim da arte, no sentido *forte* da *letra* do texto hegeliano incide na contextualização dos traços prosaicos da cultura moderna, sentido que distende nossa interpretação para a dessubstancialização, desmaterialização e poetização da arte. Sendo assim, a partir do sentido positivo da dissolução da arte procuramos verificar, em geral, o sentido do *espírito*, da herança do texto estético de Hegel para o fenômeno artístico contemporâneo.

Palavras-chave: Fim da arte – Hegel – Estética – Letra e Espírito

ABSTRACT

This dissertation investigates the prediction of Hegel on the theme of "End of Art" presented in their aesthetic courses. In order to provide a broad reading on this subject, try - from concept art - highlight the various moments and art functions in all of the Hegelian system. Immersed in this jurisdiction, and followed the considerations about the concept of art, we try analyze the theme of the inflection points of the end of art in relation to classical art concepts and romantic art in order to accent their strong and weak senses the aesthetic framework of Hegel . In this direction, articulates the classic and romantic interpretation of ethics dessubstantialization art. On the other hand, the theme of the end of art, the strong sense of Hegelian letter focuses on the context of prosaic traits of modern culture, meaning that distends our interpretation for dessubstantialization, dematerialization and art poeticization. Therefore, from the positive sense of the art dissolution sought to verify, in general, the sense of spirit, aesthetic text heritage of Hegel to the contemporary artistic phenomenon.

Keywords: End of art – Hegel – Aesthetics – Letter and Spirit

LISTA DE FUGURAS

Figura 1- Hermes Carregando Dionísio	67
Figura 2- O Doríforo, de Policeto	67
Figura 3- Ménade dançante	68
Figura 4- Crucificação	80
Figura 5- Deposição de Cristo	81
Figura 6- Mosaico de Jesus Cristo em Santa Sofia	83
Figura 7- Madona e o menino Jesus	83
Figura 8- Adoração do cordeiro místico	84
Figura 9- Caixas de Brillo Box	131
Figura 10- Uma e três cadeiras	132
Figura 11- True Rouge	132
Figura 12- Cosmococa 5 Hendrix War	133
Figura 13- Série Noli me tangere	133
Figura 14- Fontain	141
Figura 15- Bottle Rack	142
Figura 16- Bicycle Wheel	142
Figura 17- Rhythm 0	143
Figura 18- Rhythm 0	143

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 A ARTE NO SISTEMA DE HEGEL	18
2.1 A Religião da arte [<i>Kunstreligion</i>] na <i>Fenomenologia do espírito</i>	21
2.1.1 A obra de arte abstrata.....	26
2.1.2 A obra de arte viva.....	29
2.1.3 A obra da arte espiritual.....	30
2.2 A arte na <i>Enciclopédia das ciências filosóficas</i>	38
2.3 A arte nos <i>Cursos de estética</i>	46
3 A APARÊNCIA SENSÍVEL DA IDEIA	54
3.1 O Ideal clássico e o fim da arte	58
3.2 O Ideal romântico e o fim da arte	74
4 O FIM DA ARTE NA LETRA E NO ESPÍRITO	101
4.1 Arte, substância ética e necessidades dos homens: o fim da arte como dessubstancialização segundo a letra e o espírito.....	121
4.2 Arte sem obra de arte? O fim da arte e a desmaterialização da arte na letra e no espírito.....	134
4.3 A poetização da arte na letra e no espírito	144
5 CONCLUSÃO	153
6 REFERÊNCIAS	156

1 INTRODUÇÃO

O propósito deste trabalho é compreender a predição do “fim da arte” presente na estética hegeliana, isto é, investigar em que sentido o conceito de arte, tal como está formulado na estética de Hegel, nos autoriza a sustentar a tese da dissolução da arte. Após o presságio de Hegel de que a arte, a partir da modernidade, se constituiria como um fenômeno do passado em função da sua perda de comprometimento com a formação [*Bildung*] racional do mundo moderno, inúmeros estetas reverberaram teses favoráveis e contra o prognóstico, cuja natureza pressuporia, tanto uma condição nacional e presente no contexto em que Hegel profere seus *Cursos de estética* em Berlim, entre os anos de 1818 e 1829, quanto uma herança teórica deixa pelo filósofo alemão para os séculos vindouros.

Essas duas dimensões estruturantes da predição hegeliana do fim da arte – a dimensão contextual dos *Cursos de estética* e a dimensão pós-hegeliana – ao lado dos pressupostos do núcleo basilar do sistema de filosofia de Hegel (o pressuposto lógico-dialético e o pressuposto histórico) são, em geral, as proibidades atenuantes da polêmica acerca da in-existência de um futuro promissor à arte. Em função dessa complexidade orbicular entre presente e futuro, lógica e história, a discussão acerca do fim da arte ainda se faz necessária. E o nosso trabalho, neste caso, procura compreender em que medida, ao tratar da estética de Hegel, ainda estamos autorizados a falar de um sentido positivo do tema do fim da arte, tendo em vista a situação do fenômeno artístico atual. Isso não quer dizer, entretanto, que este trabalho aspire à compreensão da essência da arte contemporânea em seus múltiplos devires, mas, inversamente, em que sentido o tema do fim da arte, tal como prognosticado por Hegel, ainda se consolida como uma gramática progressista à filosofia da arte, seja em termos de sua *letra*, seja em termos do seu *espírito*.

Letra e espírito neste trabalho equivalem a operadores interpretativos daquilo que é mais apropriado para ser filosoficamente compreendido como o texto e o contexto do fim da arte na estética hegeliana, bem como a herança deixada por Hegel para a filosofia da arte atual. Os termos *letra e espírito* podem ser compreendidos de múltiplas formas, sobretudo, por não se igualarem diretamente ao sentido postulado por Hegel em seu sistema de filosofia. É preciso, então, explicar esta questão.

A primeira ocorrência dos termos *letra* e *espírito*, pelo menos em suas relações de oposição ou unidade, aparecem na segunda carta do apóstolo Paulo aos coríntios, no qual o mesmo, ao profetizar para aquele povo as boas novas de Deus pela figura de Cristo, e apregar a necessidade de transformação do caráter, afirma que “nossa capacidade vem de Deus, o qual nos tornou capazes de exercer o mistério da aliança nova, não da letra, mas do espírito. A letra mata, o Espírito é que dá a vida”¹.

Já no contexto do idealismo alemão, Johann Gottlieb Fichte intitula um de seus manuscritos de *Sobre a letra e o espírito na filosofia*². A obra se tratava necessariamente da relação entre arte e filosofia. Segundo as palavras de Fichte, o que se entende por espírito, em geral, se difere da letra. “O espírito em geral é a faculdade da imaginação produtiva de elevar sentimentos às representações”³. A objeção que decorre dessa afirmação, para Fichte, é se este espírito presente na faculdade da imaginação produtiva, que, por sua vez, é presentificada pelas imagens artísticas, também cumpre um papel importante na filosofia. Desta questão resulta a interpretação fichtiana de que, em primeiro lugar, se a representação do mundo é sempre presente na consciência, assim também é presente nela a capacidade de produzir uma imagem desse mundo e, assim sendo, em segundo lugar, se o que temos na consciência é produto de uma imaginação absolutamente criadora, a falta de consciência do que é sensível nada mais é do que a falta de espírito no sentido geral do termo.

Nesse arcabouço de representação do mundo por meio da imaginação produtiva, à atividade filosófica seria atribuída nada mais do que a seguinte regra: “abstrair-se disto ou daquilo e refletir sobre o que permanece”⁴. Neste caso, para Fichte, a atividade filosófica estaria em estreita relação com a arte, pois de onde se retira a reflexão filosófica, também habita a arte: na imaginação produtiva. Entretanto, de acordo com Fichte, “mesmo que se faça um uso totalmente correto deste princípio, sempre permanece a possibilidade de se aprender na filosofia meramente a sua letra e não o seu

¹ Cf. Bíblia. Bíblia de Jerusalém. . São Paulo: Paulus, 2002.

² O tradutor desta obra no Brasil, Ulisses Razzante Vacari, nos explica que a história deste manuscrito de Fichte “tem origem em 1794, quando Schiller, junto a outras mentes importantes, decidiu fundar uma “sociedade de ilustres sábios” (*Gelehrten*). Seu objetivo era publicar um periódico mensal chamado As Horas (*Die Horen*), buscando contribuições as mais abrangentes, desde textos filosóficos e históricos até poemas e pequenos contos. Schiller convidou o grande poeta J. W. Goethe para fazer parte do conselho editorial da revista, e Fichte para a fundação do periódico, para o qual enviou um texto para o seu número. Seu texto foi muito bem recebido e, entusiasmado, Fichte preparou contribuição mais importante que a anterior. Esse texto é o manuscrito *Sobre o espírito e a letra na filosofia*, a partir de uma série de cartas. Esse texto inaugurou o tema da disputa das Horas, a chamada *Horenstreit*.” Sobre o assunto conferir: (Vacari *apud* Fichte, 2014, pp.15-20)

³ Cf. Fichte, 2014, § 323, p. 263.

⁴ Cf. Fichte, 2014, § 328, p. 273.

espírito”⁵. Isso acontece quando se lê ao pé da letra, com ausência de imaginação e entendimento, e com a presença apenas da memória, da repetição: “isto ou aquilo foi dito, neste ou naquele livro está escrito”⁶. Portanto, já que, para Fichte, sem a presença da imaginação produtiva não há presença de uma reflexão filosófica, pois, “sem espírito, sequer a matéria da filosofia é possível”, a letra possui, necessariamente, uma conotação negativa: de ausência de filosofia do espírito.

Hegel, ao contrário de Fichte, não faz uso, em sua obra, da diferenciação entre letra e espírito, sua preocupação se volta exclusivamente para a noção de espírito, e mais precisamente, de Espírito Absoluto. A melhor definição de Hegel para o termo espírito é a seguinte: “o espírito é um eu que é um nós e um *nós* que é um *eu*”⁷. Isso quer dizer que, a noção de espírito em Hegel, pressupõe uma relação de alteridade, de um *eu* que duplamente é um *eu* e é um *outro*, que é *em si e para si*, que reconhece a si no outro de si mesmo. E, dentre as esferas da vida deste espírito, de acordo com o sistema de filosofia de Hegel, a esfera do Espírito absoluto é a esfera mais elevada do espírito, pois nela o que há de essencial transcende e, ao mesmo tempo, compreende os interesses teóricos e práticos da vida: arte, religião e filosofia são as atividades que representam estes interesses.

A arte, segundo Hegel, seria a primeira e mais imediata atividade desta dimensão elevada do espírito. Em função do seu material sensível, a arte estaria colocada em destaque no arcabouço teórico de Hegel, não apenas porque é a primeira e mais imediata forma de apreensão do absoluto, mas, sobretudo, porque em certo momento da história universal realizou, por meio da intuição sensível, todas as exigências culturais e espirituais de um povo: o povo grego. Momento este que, de acordo com a estética hegeliana não voltará jamais. Este caráter passado imputado à arte, instaura aquilo que passou a se chamar, a partir do século XIX de o “fim da arte”. Certamente aqui não é o lugar para desenvolver esta discussão, mas, colocá-la, brevemente, nos possibilita explicar qual o sentido da *letra* e do *espírito* acerca do tema do fim da arte neste trabalho, uma vez que, Hegel, diferentemente do Apóstolo Paulo e de Fichte, não se preocupa em estabelecer uma relação entre estes dois termos.

Como já antecipamos, os termos *letra* e *espírito* nos servem, neste trabalho, como operadores interpretativos do tema do fim da arte. O primeiro deles, *a letra*, diz

⁵ Cf. Fichte, 2014, § 329, p. 277.

⁶ Cf. Fichte, 2014, § 339, p. 296.

⁷ Cf. Hegel, 1971, p. 127.

respeito à gramática do texto estético de Hegel, tanto no que tange ao pressuposto dialético-filosófico, quanto no que tange à dimensão histórica. Nesta direção, tomamos, não apenas, os *Cursos de estética* como fundamento, mas também, o discurso estético de Hegel, presente na *Fenomenologia do espírito* e na *Enciclopédia das ciências filosóficas*. Essas duas obras, além dos *Cursos*, nos servem de aporte teórico para desenvolver o conceito de arte, bem como para balizar conceitos relacionados ao tema do fim da arte. Mas este caminho não seria suficiente para a natureza interpretativa deste trabalho? Não fossem as inúmeras interpretações e teses já produzidas acerca do tema, haveríamos de concordar com tal suficiência. Mas, ao considerarmos as diversas posições já imputadas ao tema, seja em sua variedade positiva ou negativa, seja a favor ou contra a predição de Hegel, vemos a necessidade não apenas de propor uma reinterpretação acerca do tema do fim da arte, mas uma mínima tentativa de aplicar o tema à situação artística atual. Além disso, considerando as palavras do apóstolo Paulo, de que a “letra mata”, pensamos que o tema da “morte” ou da “vida” da arte encontra suas fundamentações em uma única letra do texto estético de Hegel. O que pressupõe vida ou morte para arte, ou, mesmo, para a estética hegeliana, diz respeito, então, àquilo que Fichte descreveu como sendo, por um lado, da verdadeira vocação da filosofia e, por outro lado, a mera repetição memorada de um saber alheio: a vocação para o espírito e a vocação para a letra repetida.

A ser assim, consideramos, além da *letra*, o espírito do tema do fim da arte, ou seja, em que sentido o fim da arte, bem como a estética de Hegel nos deixou uma herança teórica, seja no sentido de sua aplicabilidade ao fenômeno artístico contemporâneo, seja em relação à necessidade de atualização de sua obra.

Pensando neste caminho, a hipótese assumida neste trabalho para interpretação do tema do fim da arte se define pelo reconhecimento de três noções implicitamente presentes, tanto na letra, quanto no espírito da estética hegeliana: a primeira noção é a da dessubstancialização ética da arte, a segunda noção é a da desmaterialização da arte e, a terceira noção, é a da poetização da arte. Quanto à questão da dessubstancialização da arte, esta aparece em dois sentidos distintos neste trabalho: um sentido fraco, descrito no contexto da dissolução da arte clássica, com o aparecimento da tragédia, e um sentido forte do termo, que se apresenta no contexto da dissolução da arte romântica, com o advento do drama moderno. Quanto à noção da desmaterialização da arte, esta se apresenta como o resultado do desenvolvimento das artes particulares no sistema das artes de Hegel, desenvolvimento este que perpassa as cinco formas de arte particulares:

arquitetura, escultura, pintura, música e poesia. A conclusão que chegamos a este respeito é a de que o material artístico, a partir da modernidade, já não mais interfere no resultado da expressão artística, pois o que conta na arte, a partir deste contexto, é o que ela suscita na forma do pensamento, a partir da criação e fruição. Quanto à última questão, a da poetização da arte, procuramos demonstrar como a arte poética se expressa como a totalidade das artes em geral, ao mesmo tempo em que pressupõe a dissolução das artes. Por se tratar da última e mais completa forma de arte, a poesia abarca em sua expressão todas as outras formas de arte, segundo Hegel. Mais do que isso, a arte poética, por ser a forma de arte mais espiritual, em função do seu material (a linguagem), é a forma que mais se aproxima da filosofia: a forma mais pura e acabada do espírito em sua condição de absolutez. Nesse sentido, a questão que nos coube impetrar a respeito da situação da arte moderna e pós-moderna é se ela, em sua destinação, é marcada pela forma do pensamento puro, ou pela forma propriamente poética. A conclusão que chegamos a este respeito define o tema do fim da arte, seja na letra ou no espírito, como um ponto de passagem para o contexto da poetização da arte.

O capítulo I deste trabalho, intitulado *A arte no sistema de Hegel* procura investigar o conceito de arte na totalidade do arcabouço teórico deste filósofo. Poderia ser questionado neste caso, em que medida dedicar um capítulo inteiro ao conceito de arte, contribui para a compreensão do tema proposto, a saber, o tema do fim da arte. A primeira resposta a esta questão seria a de que, o tema do fim da arte, por se tratar de um prognóstico resultante de uma ampla e complexa análise do conceito de arte, seja do ponto de vista histórico ou do ponto de vista filosófico, sua determinação exige de nós um aprofundamento nas diversas etapas de efetivação da arte, desde a sua condição mais rudimentar, expressa na Forma simbólica pela arquitetura oriental até a sua condição mais espiritualizada, expressa na Forma da arte romântica pela pintura, música e poesia. Em segundo lugar, as nuances do conceito de arte no sistema filosófico de Hegel exigem de nós ponderações a respeito do sentido do fim da arte. Na *Fenomenologia do espírito*, por exemplo, o sentido fraco do fim da arte já se faz presente, entretanto, não se relaciona diretamente ao que se costuma abordar com a tese do fim da arte, pois a sua determinação forte apenas se manifesta no contexto dos *Cursos de estética*. Nesse sentido ainda, o capítulo I se divide em três partes: a primeira trata do conceito de arte apresentado por Hegel em sua *Fenomenologia*, a segunda trata do conceito de arte descrito na *Enciclopédia* e, a terceira parte, trata do conceito de arte exposto por Hegel nos *Cursos de estética*. De modo geral, a diferença entre essas três

obras se define pelo objetivo em que Hegel se propõe a desenvolver em cada uma delas. Na *Fenomenologia*, por exemplo, Hegel está preocupado fundamentalmente em descrever os caminhos e etapas da consciência em direção à verdade mais essencial de si mesma, desde a certeza sensível de si mesma até a certeza do saber de si como absoluta. A arte aparece apenas como uma destas etapas do penoso percurso da consciência. Sendo assim, em comparação ao tratamento dado à arte nos *Cursos de estética* – o lugar da ampla elaboração do conceito de arte – a *Fenomenologia* ainda se apresenta como uma propedêutica do estudo hegeliano das artes. Na *Enciclopédia*, diferentemente, o interesse de Hegel está voltado exclusivamente para a edificação de uma completa compilação das ciências, que tem seu começo na *Ciência da Lógica* e sua consolidação na *Filosofia do Espírito*. Isso não quer dizer, no entanto, que Hegel exclui a arte do seu projeto enciclopédico, ao contrário, é nesta obra que o filósofo alemão lança mão de conceitos outrora jamais citados em sua obra, este é o caso, por exemplo, dos conceitos de bela arte, imitação da natureza, Ideia, Ideal, gênio, conceitos estes que serão mantidos e extensamente desenvolvidos nos seus *Cursos de estética*.

O segundo capítulo, intitulado *A aparência sensível da Ideia*, tem como objetivo central o delineamento específico dos *Cursos de estética*. O capítulo se divide em igualmente em três partes: num primeiro momento, investigamos o conceito de arte presente nesta obra que, por sua vez, se configura como a “aparência [*Scheinen*] sensível da Ideia”⁸. Esta máxima pode ser compreendida, em linhas gerais, como a manifestação do absoluto – ou seja, daquilo que há de mais elevado na vida do espírito – por meio do material sensível, da arte. Esta definição nos leva, num segundo momento, à exposição deste absoluto por meio da efetividade artística clássica. O Ideal clássico é considerado por Hegel como o mais belo momento da arte, pois, somente nele, a dimensão espiritual do humano se relaciona harmoniosamente com a sua determinidade natural de ser, por intermédio da arte; é o momento onde a necessidade e a liberdade do homem, coincidem necessariamente. A dissolução desse contexto histórico, entendido como o sentido fraco do tema do fim da arte, tem sua obviedade na própria limitação da arte em dar manutenção ao princípio de formação do *ethos* grego por meio da imediatidade sensível. Em um terceiro e último momento, tratamos de compreender a exposição do absoluto por meio da efetividade romântica. O Ideal romântico é marcado, em geral, pelo aprofundamento da subjetividade em si mesma. Ao

⁸ Cf. Hegel, 2001, § 151, p. 126.

contrário do Ideal clássico que buscou pela subjetividade o reconhecimento de si na exterioridade ética, o Ideal clássico busca e encontra o reconhecimento de si no interior da própria alma. São três os círculos que marcam esta busca: o círculo religioso da comunidade cristã, o círculo da cavalaria romântica, e o círculo de formação do próprio caráter. Segundo Hegel, estas etapas se apresentam como princípios pelos quais a subjetividade se esforça para se reconhecer como livre em si, a partir de si mesma. Para Hegel, a pintura, a música e a poesia são as formas próprias desse movimento. O termo deste Ideal tem sua efetividade na necessidade da subjetividade em avançar no seu processo de formação [*Bildung*], que na modernidade é marcada pela necessidade de formação racional do *humanus*. O fim da arte neste contexto se manifesta em seu sentido forte. Sua justificação se define, sobretudo, no fato de que os critérios para formação da cultura da reflexão estão para além da intuição sensível [*Anschauung*] da arte, bem como da representação sensível [*Vorstellung*]; critérios estes presentes na Forma da representação conceitual [*Begriff*], da filosofia.

O terceiro e último capítulo, intitulado *O fim da arte na letra e no espírito*, retoma as considerações de todo o percurso em torno do conceito de arte, a fim de evidenciar de maneira abrangente o sentido próprio do tema do fim da arte, seja no sentido da letra, seja no sentido do espírito da estética hegeliana. O capítulo se divide em quatro partes: em primeiro lugar, apresentamos uma contextualização histórica em que o tema do fim da arte se insere. Somado a isso, apresentamos o sentido da letra em que o prognóstico aparece no sistema de Hegel, bem como o sentido do espírito, da herança deixada por Hegel para os estetas contemporâneos, como por exemplo, Heidegger, Adorno e Danto, que deixaram se influenciar, de forma explícita, pelo prognóstico hegeliano, em suas obras. Em segundo lugar, nos dedicamos à interpretação do tema do fim da arte a partir da noção da dessubstancialização ética, tanto no sentido da letra quanto no sentido do espírito. Para isso, nos valem do conceito de substância ética, presente em grande parte do arcabouço teórico de Hegel. De modo geral, a substância ética se estabelece como uma espécie de tessitura ética, capaz de articular em um único princípio as atividades mais nobres para o processo de formação [*Bildung*] de uma dada cultura. Em terceiro lugar, procuramos indagar sobre a tese da desmaterialização da arte, apresentada pela primeira vez por Márcia Gonçalves em seu artigo *Hegel: materialização e desmaterialização da ideia nas obras de arte*⁹. Segundo

⁹ Cf. Gonçalves, Márcia. Hegel: materialização e desmaterialização da ideia nas obras de arte (in) Os filósofos e a arte. (Org) Haddock-Lobo. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

a tese da autora, a desmaterialização surge a partir da transformação da representação de Deus pela religião cristã, assim como pela perda de significado do material para a expressão artística. Nossa interpretação corrobora a interpretação de Gonçalves, entretanto, dá um passo a mais no sentido em que procura aplicar este princípio, presente na letra hegeliana, ao espírito da arte contemporânea. Em quarto e último lugar, nosso trabalho intenta por investigar o sentido especulativo da poetização da arte, a partir da relação em que se estabelece, no sistema das artes de Hegel, entre a linguagem poética e a linguagem filosófica. A linguagem poética seria, para Hegel, a Forma capaz de captar, por meio da intuição, os conteúdos¹⁰ da realidade subjetiva que, na linguagem filosófica, são negligenciados ou tratados como determinações universais. Sendo a arte poética, a forma mais completa, a totalidade das artes em geral, sua destinação moderna e contemporânea não estaria apontada para outro sentido senão o da poetização do fenômeno artístico em geral.

O que pretendemos com este trabalho não se reduz apenas à reinterpretação do tema do fim da arte, mas, acima disso, nossa pretensão se caracteriza pela tentativa de atualização do tema do fim da arte no contexto da arte atual, por meio da recuperação da letra do texto estético hegeliano, bem como da sua inspiração deixada como pressuposto legítimo para aplicabilidade ao contexto artístico contemporâneo. Ao nos depararmos com obras de arte em nossa época, questões como: que é a arte? O que a arte quer significar para nós e para o nosso tempo? O que da arte eclode, afinal, uma filosofia ou uma poesia? ainda se fazem necessárias para nossa estética, e o tema do fim da arte, bem como a estética hegeliana ainda nos parece atual para suprir, ou menos para nos inspirar no incessante percurso de fundamentação estética dessas questões. Esse é o principal motivo da escolha deste trabalho, em realizar uma reinterpretação do tema do fim da arte no sistema estético de Hegel, de modo que se possa esforçar por demonstrar que o tema do fim da arte ainda se faz necessário para nossa época.

¹⁰ Na tradução brasileira dos *Cursos de estética*, realizada por Marco Aurélio Werle, os termos *Inhalt* e *Gehalt* são traduzidos por “conteúdo”, exceto nas ocorrências em que a tradução de *Genhalt* aparecerá com a inicial maiúscula: “Conteúdo”. De acordo com o tradutor, “*Genhalt* designa um conteúdo em seu sentido mais amplo, um conteúdo impulsionado pelo estado do mundo sobre os indivíduos, ou um conteúdo que a subjetividade do artista traz mediado consigo. Já *Inhalt* é o conteúdo geralmente tematizado no horizonte da relação forma [*Form*] e conteúdo [*Inhalt*] e pode designar qualquer conteúdo, no sentido de um conteúdo individual e particular.” Cf. (Werle *apud* Hegel, 2001, p. 12). Neste trabalho, seguiremos a mesma orientação do tradutor. Esta diferenciação também acontece no caso dos termos *Form* e *Gestalt*, a este respeito conferir a nota 86 deste trabalho.

2 CAPÍTULO I

A arte no sistema de Hegel

A arte, tal como está descrita por Hegel em sua obra, é articulada como uma parte importante e necessária do desenvolvimento de seu sistema de filosofia. Sendo parte de um sistema, a arte, assim como as outras formas de manifestação do espírito respeita, segundo o filósofo alemão, a duas dimensões estruturais do seu sistema filosófico: à dimensão histórica, porque toda arte pertence a uma época, a um contexto específico, cujos fins dizem respeito à demanda específica de cada cultura; e à dimensão dialética, porque o desenvolvimento da arte na história não obedece à ordem cronológica dos seus modos de expressão, mas obedece a exigência de mostrar no desenvolvimento da experiência artística a implicação lógica que conduz ao momento racional do sistema científico: ao Saber Absoluto, saber este que por meio do discurso dialético-histórico, unifica a certeza subjetiva e a verdade objetiva do mundo. Sendo assim, o conceito de arte no sistema de Hegel não é outra coisa senão uma rememoração [*er-inneren*] sistemática, uma tradução filosófica do papel da figura artística na manifestação histórica das necessidades mais elevadas de um povo, de uma cultura. Com isso, é importante percebermos, desde já, que, por se tratar de uma construção dialético-histórica, o conceito de arte não deve ser tratado, segundo Hegel, como algo estático e abstrato, mas algo efetivo e sistematicamente determinado de acordo com o contexto em que ele é pensado.

Embora nosso foco de atenção neste trabalho esteja voltado para o modo como o tema sobre o “fim da arte” possa ser interpretado, tanto a partir da letra, ou seja, da gramática hegeliana, quanto a partir do espírito, ou, da herança teórica deixada por Hegel nos seus *Cursos de estética*, vimos a necessidade de recuperar neste capítulo os modos como Hegel, ao longo da construção do seu sistema de filosofia, aborda o conceito de arte. São várias as justificativas que nos levaram a esta decisão, dentre elas, destacaríamos pelo menos três mais importantes: em primeiro lugar, o fato de o conceito de arte estar descrito em diversos momentos do pensamento de Hegel, isto nos leva a analisar o que o conceito de arte representa para cada fase do seu arcabouço teórico. Em segundo lugar, há uma aparente mudança na posição de Hegel em relação ao modo como ele desenvolve o conceito de arte em diferentes etapas de seu sistema, por exemplo, enquanto na *Fenomenologia do espírito* a arte é tratada como religião da

arte [*Kunstreligion*], na *Enciclopédia das ciências filosóficas* e nos *Cursos de estética* a arte é apresentada por Hegel como bela arte [*Kunstschönen*]. Analisar estas nuances no pensamento de Hegel sobre a arte é extremamente relevante para nosso trabalho, sobretudo, porque esta aparente mudança nos leva a pensar em que sentido podemos falar sobre o tema do fim da arte já no contexto da *Fenomenologia*, antes mesmo das palestras de Hegel sobre estética, proferidas entre 1818 e 1830 em Heidelberg e Berlim, que deram origem aos *Cursos de estética*, obra originalmente eleita por muitos intérpretes como o lugar próprio para tratar do tema do fim da arte. Em terceiro lugar, considerando os dois primeiros, precisamos nos perguntar em que medida estamos autorizados pelo texto hegeliano a falar de dois sentidos diferentes do fim da arte neste trabalho.

Selecionamos, para esta parte do trabalho, três obras em que Hegel trata do conceito de arte, em três fases distintas do seu sistema de pensamento: a *Fenomenologia do Espírito* (1807), obra esta em que a arte recebe uma notória relevância – mesmo que como uma subfigura da religião [*KunstReligion*] – na configuração do sistema de pensamento de Hegel; a *Enciclopédia das ciências filosóficas*, obra na qual a arte aparece autonomamente desvinculada da religião; e os *Cursos de estética* (1818/30), obra na qual a arte é desenvolvida amplamente por Hegel.

Nestes três momentos do desenvolvimento do conceito de arte, Hegel aproxima a arte da religião e da filosofia. Isso porque, segundo o filósofo alemão, estas formas expressam cada uma ao seu modo, a dimensão absoluta da vida do espírito¹¹. As variações do modo de tratamento do conceito de arte em cada uma destas obras estão relacionadas diretamente com a ênfase e objetivo traçado por Hegel. Na *Fenomenologia*, por exemplo, Hegel ainda não se preocupa em desenvolver um conceito de arte que abranja as várias fases da história da arte, que considera todas as suas Formas universais e particulares, afinal, nessa obra, a arte aparece entrelaçada à religião grega, como uma etapa fenomenológica que o espírito cumpre em seu trajeto de busca pelo autoconhecimento, seu saber de si como absoluto. É notável, portanto, que

¹¹ O termo *Espírito Absoluto* no sistema filosófico de Hegel refere-se àquela esfera da vida que ultrapassa os interesses subjetivos e objetivos na medida em que os unifica. São dimensões totalizantes que permitem ao homem encontrar uma satisfação última e elevar-se acima das restrições impostas pela vida prática e teórica. Vale notar, entretanto, que ainda no contexto da *Fenomenologia*, este conceito ainda não aparece, pois o espírito somente atinge por completa a sua dimensão absoluta na medida em que é *Saber Absoluto*. Portanto, arte, religião e filosofia somente se tornarão esferas do *Espírito Absoluto* a partir da *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, momento no qual estas formas recebem o devido tratamento científico. Isso não significa, porém, que arte, religião e filosofia já não estejam relacionadas no contexto da *Fenomenologia do Espírito*.

Hegel não se preocupa em construir um sistema completo das artes, como é o caso dos *Cursos de Estética*. Sua ambição no contexto da *Fenomenologia* se traduz, ao contrário, como uma tentativa de decodificar filosoficamente todas as figuras e etapas que perfazem o percurso da consciência, percurso este em que a arte aparece privilegiadamente próxima ao saber absoluto, pois sua forma sensível e finalidade não só compreende e unifica a dimensão natural e espiritual da vida, mas suprassume (*aufhebt*) a oposição entre a natureza e o espírito ao fixá-los no registro do absoluto.

Já a *Enciclopédia das ciências filosóficas* tem como objetivo construir uma compilação das ciências a partir de um olhar filosófico, que se estende desde a Ciência da lógica até à Filosofia do espírito, passando pela Filosofia da natureza. Esse caminho nos leva a dedução de que a arte recebe pela primeira vez um tratamento devidamente autônomo por ser considerada como bela arte, cujas formas de desenvolvimento histórico (simbólico, clássico e romântico) já antecipam o desenvolvimento estético que será dado a ela mais tarde por Hegel em seus *Cursos de estética*. A diferença básica, entre a *Enciclopédia* e os *Cursos de estética*, está no fato de que, enquanto na primeira obra Hegel apresenta os conceitos chave para o devido tratamento estético da arte, na segunda estes conceitos são efetivamente desenvolvidos e filosófico-historicamente tratados¹².

Vejamos, então, como a arte é tratada em cada uma dessas três obras supramencionadas, tanto no que se refere ao lugar que a arte ocupa em cada uma delas, quanto ao papel que a arte assume na esfera do Espírito Absoluto.

¹² O interesse de Hegel para arte, não apenas para o conceito sistemático de arte, surgiu a partir da sua chegada a Berlim em 1819, mesmo ano da morte de Carl Friedrich Ferdinand Solger (1780-1819), quem indubitavelmente influenciou Hegel nos seus *Cursos de estética*. Werle (2015) nos lembra da resenha dos *Cursos de Estética* de 1826, nos quais Hegel exalta Solger “como o verdadeiro inventor da ironia, negando, portanto, a paternidade desta noção aos românticos”. Sobre a influência das obras de Solger para a Estética de Hegel conferir: Werle, M. A. *O domingo da vida e os dias da semana: ironia e negatividade em Hegel e no romantismo*. (in) Viso: Revista eletrônica de estética. Nº 17, pp. 148-165.

2.1 A Religião da arte [*kunstreligion*] na *Fenomenologia do espírito*

A *Fenomenologia do espírito* – obra publicada em 1807 sob o título original *O Sistema da Ciência*, tendo como subtítulo em sua primeira parte a *Fenomenologia do Espírito*¹³ – é caracterizada por Hegel como a “ciência da experiência da consciência”. Trata-se de uma obra que descreve por completo as várias etapas da experiência da consciência, procurando no mundo um reconhecimento para si de sua verdade essencial: a verdade do saber de si como absoluta. Entretanto, ao mesmo tempo em que este discurso descreve estas etapas da consciência, ele já é, também, uma decodificação científica de quem percorreu todo o caminho e chegou ao seu término, e por isso, é capaz de reconstruir todos os passos articulados para a fundação de um saber de si como verdadeiro. Isso significa ainda que o lugar de onde o discurso é construído, como um saber científico e verdadeiro, é o mesmo lugar onde ele é demonstrado: no discurso histórico. Não no discurso histórico entendido como simplesmente um discurso narrativo, cronologicamente organizado, mas um discurso histórico traduzido filosoficamente e, por isso, científico. Trata-se, pois, de uma rememoração científica do modo com que o sujeito ou a consciência percorreu todas as etapas do saber, desde a certeza sensível de si mesma até a certeza do saber de si como absoluto, de onde rememora suas etapas. Somente o lugar do Saber Absoluto é o ponto de partida verdadeiro e, portanto, científico, porque somente a partir dele é que o sujeito pode, ao mesmo tempo, reconhecer sua subjetividade como universal, porque pode mostrar como o mundo objetivo é idêntico a si, e saber de si como livre, acima de toda finitude do mundo objetivo, porque o compreende, e, assim, se vê como um ser infinitamente determinado.

Segundo Hegel, a arte é uma destas esferas do Saber Absoluto, pois, nela, o espírito – ou a consciência, que é a condição imediata do espírito – se manifesta imediatamente como algo acima da limitação imposta pela dimensão teórica e prática do mundo, pois não comporta outra finalidade senão o reconhecimento da sua condição absoluta. Entretanto, no contexto da *Fenomenologia do espírito*, este reconhecimento é uma atividade própria da religião, sobretudo, a religião grega: a religião da arte

¹³ A *Fenomenologia do Espírito* é a consolidação de uma ampla história de projetos de textos anunciados por Hegel desde 1802 e, nesse sentido, o melhor modo para compreensão desta obra é levar em conta, em primeiro lugar, o que Hegel vinha desenvolvendo ao longo dos anos de redação da *Fenomenologia*. A este respeito conferir: BECKENKAMP, Joãozinho. *O jovem Hegel: formação de um sistema pós-kantiano*. São Paulo: Loyola, 2009, p. 269.

[*Kunstreligion*], porque é por meio desta atividade que os indivíduos se desprendem de sua auto-subsistência e se elevam acima de sua finitude. Para Hegel, “a religião do espírito ético é a elevação desse espírito por sobre sua efetividade, o retornar de sua verdade ao puro saber de si mesmo”¹⁴. É por isso que nessa obra a arte aparece descrita na seção VII intitulada *A religião*¹⁵.

A representação [*Vorstellung*] religiosa é uma figura imprescindível para compreendermos, aqui, a relação entre arte e religião. Hegel vê na religião a capacidade da consciência de unificar o espírito subjetivo com a objetividade espiritual do mundo. Isso significa, de acordo com a interpretação de Hegel que, por meio da representação religiosa, o espírito, no seu mundo, se iguala com o espírito consciente de si como espírito, e o efeito disso não é outra coisa senão a sua condição de reconhecer-se, por meio da representação, como espírito livre da condição finita de *ser-em-si* (subjetivo) ou *para-si* (objetivo), liberado para ser *em-si-para-si* (absoluto).

[...] sabemos que o espírito no seu mundo, e o espírito consciente de si como espírito – ou o espírito na religião – são o mesmo, a perfeição da religião consiste em que os dois espíritos se tornem iguais um ao outro; não apenas que a efetividade seja compreendida pela religião, mas inversamente, que o espírito – como espírito consciente de si – se torne efetivo e objeto de sua consciência.¹⁶

Entretanto, segundo o próprio Hegel, apesar de o conteúdo desta unificação (a condição da razão de ser infinitamente livre) já estar colocado na representação religiosa, a forma representativa que este conteúdo ganha na religião ainda é insuficiente para a razão se manifestar como puramente absoluta. Sua “pureza” ocorrerá somente na forma do conceito: a filosofia.

Mas essa unificação já aconteceu em si: sem dúvida, ocorreu também na religião – no retorno da representação à consciência- de-si; mas não [se deu] segundo sua forma autêntica, porque o lado religioso é o lado do em-si, que se contrapõe ao movimento da consciência-de-si. A unificação pertence, pois, a esse outro lado, que na oposição é o lado da reflexão sobre si, e assim é aquele que contém a si mesmo e o seu contrário; e não só em si, ou de uma maneira universal, mas *para si* ou de uma maneira desenvolvida e diferenciada [...] A unificação que ainda falta é a unidade simples do conceito.¹⁷

¹⁴ Cf. Hegel, 2011, § 701, p.474.

¹⁵ Vale lembrar que ao conceito de religião já aparece em outras partes da *Fenomenologia* como consciência da essência absoluta em geral, mas apenas do ponto de vista da consciência. A este repete conferir: Hegel, 2011 §672, p.458.

¹⁶ Cf. Hegel, 2011, § 678, p.460.

¹⁷ Cf. Hegel, 2011, § 795, p.534.

Quando Hegel afirma que o conceito (o Saber Absoluto) ganhou conteúdo absoluto na forma da representação religiosa, embora ainda não consolidado pela forma da representação, Hegel considera a religião como contendo três momentos distintos de desenvolvimento em que o espírito se efetiva por meio da consciência de sua figura, momentos estes que vão desde a religião natural (o panteísmo oriental) até a religião revelada (o cristianismo), passando pelo momento grego da religião da arte (o politeísmo grego). No parágrafo § 683 da *Fenomenologia*, Hegel nos apresenta um panorama do modo como ele articula estes três momentos da religião:

A primeira efetividade do espírito é o conceito de religião mesma, ou a religião como imediata, e, portanto, natural; nela o espírito se sabe como o seu próprio objeto em figura natural ou imediata. Mas a segunda efetividade é necessariamente aquela em que o espírito se sabe na figura da naturalidade supressumida, ou seja, na figura do Si. Assim, essa efetividade é a religião da arte; pois a figura se eleva à forma do Si, por meio do produzir da consciência, de modo que essa contempla em seu objeto o seu agir ou Si. A terceira efetividade, enfim, suprassume a unilateralidade das duas primeiras: o Si é tanto um imediato quanto a imediatez é Si. Se na primeira efetividade o espírito está, em geral, na forma da consciência; na segunda na forma da consciência-de-si; então na terceira está na forma da figura de ambas: tem a figura do ser-em-si-e-para-si; e assim, enquanto está representado como é em si e para si, é a religião revelada.¹⁸

Embora seja interessante o modo como Hegel articula o conceito de religião nestas três efetividades, parece-nos, aqui, suficiente demonstrar apenas como a religião da arte é pensada por Hegel. Isso porque é suficiente para a especificidade do nosso trabalho apenas mostrar como religião e arte estão entrelaçadas nessa obra, e se há uma mudança de posição quanto ao conceito de arte por parte do nosso autor em relação às suas obras posteriores, como já sinalizamos no início.

A arte na *Fenomenologia do espírito* – como, também, já notamos anteriormente – não aparece descrita do mesmo modo que na *Enciclopédia das ciências filosóficas* ou nos *Cursos de estética*, como um fenômeno independente da religião. Porquanto o conceito de arte nesta etapa do sistema hegeliano ainda se manifesta como um dos momentos das três efetividades do círculo religioso, ou seja, como uma subfigura da religião¹⁹. Hegel ainda concebe a arte como uma forma da representação [*Vorstellung*],

¹⁸ Cf. Hegel, 2011, § 683, p. 464-65.

¹⁹ Cf. HYPPOLITE, Jean. *Gênese e Estrutura da Fenomenologia do Espírito de Hegel*. São Paulo, Discurso Editorial, 2003. Em nota, a respeito deste assunto, Hyppolite sustenta que “mesmo nas Lições de Estética, a discussão entre a arte e a religião não é muito nítida em Hegel”, (p.557.). Na contramão desta argumentação, Taylor, em sua obra monumental: *Hegel: Sistema, método e estrutura*, afirma que Hegel, em nenhum momento de sua obra “fala da arte como “*Vorstellung*” [representação], mas como “*Darstellung*” [Apresentação], ou como “*Scheinen*” [anúncio ou manifestação] da Ideia na forma

que é o modo próprio de expressão da religião, e não como uma forma da intuição [Darstellung], que é própria da expressão artística. A mudança no modo de tratamento do conceito de arte somente se efetivará no contexto da *Enciclopédia* quando, nesta obra, o conceito de religião concreta [konkretreligion] perderá sua relevância enquanto religião, e dará lugar à religião absoluta, a religião verdadeira.

Mas em que sentido a religião necessita da arte para expressar a unidade entre o saber de si do espírito e o espírito em seu mundo, uma vez que a representação religiosa já assumiu este papel ao lado da filosofia? A religião da arte [Kunstreligion], de acordo com a interpretação de Hegel, surge num contexto ímpar da história (o contexto grego antigo), momento no qual o povo grego se desprende da sua subsistência individual para se tornar um povo ético e, por isso, enquanto de um lado, a arte se apresenta como condição da unidade imediata do espírito com a substância ética, de outro lado, a religião assume o papel de ser uma atividade capaz de fazer o espírito desprender-se de si como subsistente, para se reconhecer no mundo como ser universal. Religião e arte, neste contexto, portanto, são para Hegel como “almas amigas que sentem suas afinidades”²⁰, nas quais o povo vive sua liberdade ao reconhecer nos costumes sua vontade individual, cuja necessidade e liberdade, direito e dever constituem unidade harmônica, unidade esta, hegelianamente considerada como *bela eticidade*. Nessa condição ainda, o espírito se tornou espírito ético ou espírito verdadeiro na medida em que superou, no sentido da *Aufheben*, o despotismo da religião natural (oriental) caracterizada pelos povos submersos em sua condição natural, de selvageria, cujo espírito é ainda objeto de si mesmo, inconsciente de si como espírito, indigente para si mesmo; momento este em que o trabalho e a criação humana reduzem-se à mera satisfação instintiva e inconsciente da própria condição humana. A finalidade da religião da arte é, em contraste com a religião natural, a elevação e a suspensão acima desta determinidade da condição selvagem de ser do espírito no mundo.

A partir da descrição deste cenário religioso e, ao mesmo tempo, artístico do mundo grego, o qual se apresenta como a expressão do movimento de reconhecimento do espírito de si mesmo, Hegel desenvolve uma articulação interna e externa – interna no que se refere ao movimento próprio do espírito no processo de reconhecimento de Si; externa em relação ao fenômeno artístico-religioso que, enquanto figura do espírito,

sensível (Gestalt)”. Cf. TAYLOR, 2014, p. 510. Sobre esta discussão, seguindo o método próprio de Hegel, a rememoraremos [er-inneren] na parte sobre o conceito de arte na *Enciclopédia*, onde trataremos da relação entre arte e religião.

²⁰ Cf. Hyppolite, 1999, p. 560

expressa a unidade imediata do espírito consigo mesmo – a fim de demonstrar como o círculo religioso se cumpriu ao ter sua consolidação no saber absoluto, antecipado pela religião revelada, o cristianismo. Este desenvolvimento, segundo Meneses (2011, p. 212), possui dois componentes básicos: “em parte a sólida confiança nos costumes imperturbados; em parte na articulação de massas e estados diversos”, que culminarão no extremo da consciência-de- si da singularidade livre.

Neste movimento da religião da arte – que vai do espírito em si abstrato, marcado pela *obra de arte abstrata*, ultrapassado pelo outro (para si) do espírito marcado pela *obra de arte viva*, e culminado no *em-si-e-para-si* mesmo do espírito, expresso pela *obra de arte espiritual* – o que Hegel pretende mostrar, na verdade, é o modo como este círculo contribuiu para que o espírito, ao reconhecer a si como espírito e como potência absoluta (infinita), a partir da exterioridade (finita) do mundo ético, se elevou acima de sua realidade e se expressou como absoluto na forma da representação [*Vorstellung*] artístico-religiosa. Com isso, o espírito, uma vez consciente de si, não só se tornou efetivo com a beleza da religião da arte grega, mas, ao mesmo tempo, se tornou objeto de sua consciência. Não é por acaso que Hyppolite (1999, p. 576), em *Gênese e estrutura da Fenomenologia do espírito de Hegel*, afirma que “a beleza da arte antiga aparece, entretanto, somente quando o espírito se eleva acima de sua realidade, quando volta de sua verdade objetivada ao puro saber de si mesmo, então a arte já não é o ser ético, mas reminiscência e interiorização deste ser”.

Este caráter rememorativo [*Erinnerung*], no qual o crepúsculo do percurso de reconhecimento do espírito pela religião da arte coincide com a evanescência do seu período histórico, nos ajuda a relembrar o método próprio da ciência hegeliana, na qual a reflexão, a partir do seu ponto mais elevado (o saber absoluto), ao rememorar os caminhos e experiências da consciência, determinada efetivamente em suas figuras, traduz filosoficamente uma situação histórica e social da vida do espírito, não em termos lineares e abstratos, mas dialéticos e historicamente determinados.

A fenomenologia é uma antropologia filosófica. Seu tema é o homem como humano, o Ser real na história. Seu método é fenomenológico no sentido moderno do termo. Essa antropologia não é psicologia nem ontologia. Ela quer descrever a essência íntegra do homem, isto é, todas as possibilidades humanas (cognitivas, afetivas,ativas), uma época, uma dada cultura só realizam efetivamente uma única possibilidade.²¹

²¹ Cf. Kojève, 2002, p. 37.

São três os momentos da religião da arte – como já notamos acima – que representam para Hegel o desenvolvimento próprio da luta do espírito que, na *bela eticidade*, encontra a si mesmo e logo retorna para si ao suprassumir o exterior e, com isso, vê-se obrigado a buscar em outra forma e não mais na exterioridade bela da religião da arte, o saber de si como Absoluto. O fim deste ciclo se desdobra na religião revelada, marcada pela história do cristianismo. Mas antes de passarmos à análise mais apurada sobre o fim deste círculo, é preciso apresentar como Hegel desenvolve o conceito de arte nestas três etapas do círculo artístico-religioso grego.

2.1.1 A obra de arte abstrata [*das abstrakte Kunstwerk*]

O primeiro modo de produção artística dentro do círculo artístico-religioso grego é, segundo Hegel, a obra de arte imediata, abstrata e singular. Abstrata porque, enquanto figura de manifestação do espírito que quer saber de si mesmo, a obra de arte não se expressa, ainda, como refletindo a intencionalidade de criação por parte de quem a criou, primeiro porque ela aparece como coisa [*Dasein*], segundo porque representa um Si individual, sem relação com seu criador, ou com seu ambiente: o templo do Deus. A escultura é esta “coisa” [*Dasein*] sem rubrica, não reconhecida como manifestação do espírito de quem a criou. Há um estranhamento entre a ação de criação por parte do artista e a obra por ele criada. Em termos hegeliano, a obra precisa “mover-se [saindo] do modo imediato e objetivo em direção à consciência-de-si”²², isto é, na estátua o artista ainda não vislumbra uma unidade entre sua produção e o ser coisa da obra. Disso resulta que, do lado do artista, este se esquece de si mesmo como criador por não considerar ter produzido nenhuma essência igual a si mesmo. Do lado da obra, esta se abstrai da individualidade de quem a criou, na condição de figura do homem que aparece como deus, rechaça de si as condições primitivas e naturais de existência. O que na obra se conserva não é outra coisa senão uma alusão ao reino dos Titãs²³, “mas o que ela representa agora são os translúcidos espíritos morais de povos conscientes de si mesmos”²⁴. Enquanto obra, ela aparece para o público como algo para além da individualidade criadora. A esse respeito, Meneses (2011, p. 213) considera, ainda, haver

²² Cf. Hegel, 2011, p. 476.

²³ Hegel interpreta o reino titânico como uma expressão mitológica de figuras divinas que retratam obscuras reminiscências e figurações de elementos da natureza. Os deuses titânicos, de acordo com a mitologia grega, por exemplo, são produtos da união entre a Luminosidade e as Trevas (Céu, Terra, Oceano, Sol, Fogo ctônico). Cf. Hegel, 2011, § 707, p. 476-7.

²⁴ Cf. Menezes, 2011, p. 213.

um descompasso entre o artista criador e o público fruidor da obra de arte, o que inviabiliza a unidade entre o agir e o ser obra, pois “quando a multidão glorifica na obra de arte o espírito que é sua essência, o artista não encontra na alegria o sofrimento de seu esforço criador. Quando os “críticos” querem julgá-lo do alto do seu saber, o artista tem consciência de que sua ação criadora é maior que a crítica”²⁵. Falta à estátua, portanto, a unidade ideal entre o espírito subjetivo do artista, o espírito objetivado na obra mesma, e o espírito do público.

No entanto, não será na estátua do deus-homem que o espírito encontrará sua unidade ideal; pois, como forma de expressão do espírito a estátua fracassa. “Hegel atribui esse fracasso ao fato de que nesse momento a obra ainda não atingiu a forma mais inequívoca do conceito, que é a linguagem”²⁶. A linguagem, porque, uma vez sendo a arte a expressão sensível do absoluto, isto é, a expressão dos interesses que compreendem e transcendem a condição finita do homem, a linguagem – diferentemente do material plástico objetivado e externo ao espírito subjetivo – se afigura como a forma de expressão sensível que mais se aproxima do reino nativo e mais apropriado de manifestação da incondicionalidade e infinitude da razão humana: o conceito puro, o saber absoluto do espírito, a filosofia. E “Hegel concebe o início do processo de desalienação da arte ou de sua “vivificação” como o momento em que a arte plástica é complementada pela arte da palavra”²⁷. A linguagem do hino e do oráculo, segundo Hegel, são estas formas de linguagem que primeiro aparecem, mas, somente “o culto culmina na unidade viva do divino e do humano, da essência e da consciência de si”²⁸, pois, apesar de o hino incorporar a palavra na expressão artística do espírito e expressar em sua forma tanto a dimensão singular da consciência de si quanto a essência do universal no momento em que é escutado pela audiência devota ao deus, seu caráter abstrato enquanto expressão ainda insiste, pois, no próprio ato de entoação do canto, a palavra evolva-se como fumaça. Caso parecido é a linguagem do oráculo que se representa como um *medium* de expressão da essência do universal, da condição infinita e absoluta do espírito: o divino; seu linguajar ambíguo traduz “uma consciência-de-si alheia a sua comunidade, [que] ainda não é-aí, tal como exige seu conceito. O Si é o ser-para-si simples, e por isso é ser-para-si pura e simplesmente *universal*; mas aquele que se separou da consciência-de-si da comunidade, é apenas um

²⁵ Cf. Menezes, 2011, p. 213.

²⁶ Cf. Gonçalves, 2014, p. 421

²⁷ *Idem*.

²⁸ Cf. Hyppolite, p.579.

Si singular”²⁹. Somente o culto ao deus, neste caso, representa, enquanto expressão artístico-religiosa, imperativos formais para unidade ideal entre a consciência de si e o seu universal: o divino, pois no culto...

a consciência propriamente dita se eleva [...] à consciência-de-si pura. Nela, a essência tem uma significação de um objeto livre; o qual através do culto efetivo, retorna ao Si, e na medida em que esse objeto tem na consciência pura a significação da essência pura que reside além da afetividade, essa essência desce de sua universalidade através desta mediação até a singularidade, e se conclui assim com a efetividade.³⁰

Trata-se, pois, de uma síntese sob a forma da ritualização e sacrifício, por um lado, do homem, quando “renuncia a sua particularidade e, por isso mesmo, inversamente, a essência objetiva desaparece. O animal sacrificado é o signo de um deus; os frutos consumidos são os próprios Ceres e Bacos”³¹. Por outro lado, os deuses se sacrificam quando “renunciam à sua universalidade abstrata e ganham a consciência humana”³². Humano e divino aparecem agora como unidade imediata a partir deste ato de “purificação da alma”³³. Essa unidade, entretanto, “não se baseia ainda no processo de autoconsciência do espírito, mas constitui apenas a elevação do Si em direção a esse puro elemento da divindade”³⁴. Apesar de o culto religioso ser uma atividade capaz de conduzir o homem à sua beatitude, à sua universalidade divina, que o faz superar aquela diferença entre o artista e sua obra, sua linguagem de culto é, ainda, pouco clara e carente de conteúdo, afinal, trata-se de uma linguagem inconsciente da agitação báquica, diz Hegel. A obra de arte viva resultará desta síntese entre o humano e o divino que será o elemento de superação dessa obscuridade na linguagem do culto, pois, uma vez consciente de si como uno com a essência divina, o homem se apresentará ao próprio homem como divino, ocupando assim o lugar da estátua.

²⁹ Cf. Hegel, 2011, p. 480.

³⁰ Cf. Hegel, 2011, p. 482.

³¹ Cf. Hyppolite, p.580.

³² Idem.

³³ Cf. Hegel, 2011, p. 482.

³⁴ Cf. Gonçalves, 2014, p.422.

2.1.2 A obra de arte viva [*das lebendige Kunstwerk*]

Assim como a arte abstrata se configurou em três estágios dialeticamente articulados, a obra de arte viva também se manifesta triadicamente, segundo Hegel. Os mistérios (a bacanal), o atleta (a festa), e a linguagem literária são os modos próprios deste círculo vivo de manifestação artístico-religiosa. Digo círculo vivo, porque, nesta etapa, o homem se torna o próprio objeto de manifestação do espírito. Ao ocupar o lugar da estátua, o homem reconhece-se como o próprio divino.

Os mistérios que, contudo, não se relacionam com nenhum segredo, revelam uma etapa do espírito que supera o deus como mera contemplação [*Andacht*], como era o caso do culto. Uma vez sendo o homem o próprio divino, porque é consciente de sua unificação com a essência absoluta, o deus já não é mero objeto de contemplação, mas também de desejo [*Begierde*]. O homem deseja manifestar-se enquanto o deus vivo que desfruta do pão, do vinho e da dança entusiástica e orgástica como expressão e gozo da vida desiderativa e corporal do próprio deus-homem, o homem essencial. Entretanto, segundo Hegel, o homem deseja superar, ao mesmo tempo, a condição efêmera dos mistérios e orgias, pois, a dissolução destes mistérios implica necessariamente a dissolução da realização corporal do homem, de modo integral:

Sua vida consciente-de-si é, portanto, apenas mistério do pão e do vinho – de Ceres e Baco – e não o mistério de outros deuses verdadeiramente superiores, cuja individualidade encerra em si, como momento essencial, a consciência-de-si como tal. Portanto, ainda não se lhe sacrificou o espírito, como espírito consciente-de-si; e o mistério do pão e do vinho não é ainda mistério da carne e do sangue.³⁵

A festa religiosa, os jogos olímpicos são rememorados aqui por Hegel como manifestação sincronizada do corpo, como um ideal ao mesmo tempo de um homem e de um deus encarnado. “O atleta representa a essência da religião da arte; é ao mesmo tempo o ideal do senhor, um deus que se tornou carne. Esse culto dos jogos e do atleta é a festa que o homem oferece em honra a si mesmo.”³⁶ Mas falta ao atleta o elemento ideal do espírito: a linguagem. Sua mudez ausenta de sua individualidade o reconhecimento integral de si como corpo e espírito, o que o faz incapaz de tornar espiritual “o interior como exterior e o exterior como interior”³⁷. Mas a linguagem poética supera tal limitação na medida em que, ao elevar-se para além da realidade, o

³⁵ Cf. Hegel, 2011, p. 487.

³⁶ Cf. Kojève, 2014, p. 237-238.

³⁷ Cf. Hegel, 2011, p. 488.

poeta elabora religiosamente por meio da linguagem “uma figura, uma forma, que é um ser-aí penetrado pela alma consciente-de-si e em convívio com todos: portanto, claro”.

³⁸ A poesia é esta forma artística essencialmente espiritual.

2.1.3 A obra de arte espiritual [*das geistige Kunstwerk*]

Hegel considera a poesia como uma forma de arte integralmente espiritual, sobretudo em função do seu material de expressão: a linguagem. Segundo Hegel, a linguagem é por excelência o material mais puro e mais próximo da subjetividade espiritual, que expressa religiosamente o divino de maneira mais adequada, ao mesmo tempo em que resolve todas as limitações das etapas anteriores: “os deuses olímpicos no *épos* (linguagem), a unidade viva do divino e do humano na tragédia e, por fim, a resolução da substancialidade divina na feliz certeza de si da comédia” ³⁹. Epopeia, tragédia e comédia, compõem, portanto, a tríade dialética da obra de arte espiritual que, segundo Hegel, ao mesmo tempo em que expressa adequadamente a unidade ideal entre o espírito e o saber de si por si mesmo – entre o homem e a substância ética, entre o humano e o divino – manifesta a dissolução desta unidade ética que, segundo ainda Hegel, resultará no advento da religião Cristã.

A epopeia é, de acordo com a interpretação de Hegel, a primeira forma de expressão poética. Os poemas homéricos são sem dúvida a mais adequada expressão deste mundo épico: um mundo artístico-religioso efetivo que o homem cria poeticamente, para si mesmo, a partir da linguagem que, por sua vez, é rememorada [*Mnemósine*] e recitada de cidade em cidade pelo *Aedo*. Esta ação épica recupera, segundo Hegel, aquela unidade sintética entre o universal e o singular, entre o humano e o divino, unidade esta fracassada pelo culto. De acordo com a interpretação de Gonçalves (2014, p. 423) a garantia desta unidade só se torna efetiva na epopeia “porque tanto a ação quanto a linguagem presentes na poesia épica já não se encontram no nível imediato do culto, mas no nível já refletido da representação”. Esta representação é orquestrada pela memória incitada pelo *Aedo*, em relação às ações heroicas dos deuses. O *Aedo* é, portanto, o suporte religioso desse mundo épico na medida em que, ao cantar seu próprio Si, canta a universalidade (os Deuses), as particularidades (os heróis) e, conseqüentemente, sua própria singularidade. Aos olhos

³⁸ Cf. Menezes, p. 2011, p. 217.

³⁹ Cf. Hyppolite, 2003, p. 580.

de Hegel, “apresenta-se nesta epopeia, portanto, à consciência em geral o que no culto se efetua em si; a relação do divino com o humano”⁴⁰.

No entanto, apesar de a épica ser uma representação orquestrada pela lembrança do estado heroico por parte do *Aedo* que, por sua vez, com seu canto, eleva estas figuras épicas em suas ações e vicissitudes ao patamar da universalidade dos deuses, esta universalidade não se vê, segundo Hegel, perfeitamente adequada à singularidade poética, impossibilitando, assim, a unidade ideal entre o homem e o divino, o finito e o infinito. Isso porque, o *Aedo* como *medium*, e portador da universalidade dos deuses representados no seu canto, não canta seu si mesmo, “não é seu próprio canto que conta, mas sua Musa, seu canto universal”⁴¹. Esta inadequação também acontece com a figura do herói memorado pelo *Aedo*, apesar de ser um herói singular, seu si está contido negativamente na medida em que é representado pelo canto do seu *medium* e, portanto, enquanto representação, seu Si heroico tem valor universal, próximo ao “livre extremo da universalidade, os deuses”⁴². Em seus *Cursos de estética*, Hegel chega a afirmar mais claramente que o problema da dispersão e impossibilidade de uma perfeita unidade entre singularidade e universalidade na épica está no fato de que, nesta forma, “o homem ainda não expressa seu si-mesmo [*Selbst*] concreto, e sim observa o que está em torno dele e acrescenta ao objeto, ao lugar que ele tem diante de si mesmo”⁴³. Esta narrativa, em terceira pessoa, segundo Hegel, no contexto da *Fenomenologia*, implica necessariamente em um “perecimento do Si efetivo em sua apresentação”⁴⁴

Mas a tragédia supre este perecimento em certo sentido, porque “abarca mais estritamente a dispersão dos momentos do mundo essencial e do mundo operante”⁴⁵, isto é, o mundo dos homens e o mundo dos deuses. Aqui é o próprio herói quem fala, não mais o *Aedo*, e “a representação mostra ao ouvinte – que ao mesmo tempo é espectador – homens conscientes-de-si, que sabem e sabem dizer seu direito e seu fim”⁴⁶. O ato Heroico aqui consiste na elevação pelo homem da sua própria individualidade universal no momento que entra em cena para expressar seu próprio destino trágico.

De acordo com Werle, em *A poesia na estética de Hegel*, a tragédia possui em si dois elementos estruturais ativos:

⁴⁰ Cf. Hegel, 2011, p. 490.

⁴¹ Idem.

⁴² Cf. Hyppolite, 2003, 582.

⁴³ Cf. Hegel, 2004, p. 87.

⁴⁴ Cf. Hegel, 2011, p. 493.

⁴⁵ Idem.

⁴⁶ Ibidem.

Por um lado está o solo ético (Werke 13, p. 535), simbolizando a neutralidade ética que teme a cisão das potências éticas; o coro é o público não como mera reflexão exterior sobre os eventos, mas como e expressão da reconciliação, ou seja, é a marca essencial do sensível. Por outro lado, estão as forças colidentes, como potências éticas que emergem deste solo; a ação traz inquietação ao repouso ético, embora traga por fim, fortificado, o equilíbrio originário.⁴⁷

Nesta mesma direção, Gonçalves sustenta que esta cisão da substancialidade ética se deve ao fato de haver pela primeira vez na representação artístico-religiosa uma conformidade da linguagem trágica em relação à “natureza do conceito”⁴⁸. Isso porque “na tragédia a linguagem deixa de ser fundada no princípio mnemônico e passa a ser fala direta do herói que age e atua” caracterizando, assim, sua consciência-de-si universal. Entretanto, se por um lado, a representação trágica se conforma com a natureza do “conceito”⁴⁹, porque desvela o reconhecimento de si do homem como universal a partir de si mesmo em sua atuação cênica, por outro lado, a substancialidade ética é tornada sem efeito, pois, a partir do momento em que o homem se reconhece a partir de si mesmo como universal, torna-se irrelevante sua procura por sua essência no *ethos* que lhe é próprio.

Estes dois lados: o do reconhecimento de si da consciência universal e a perturbabilidade da substância ética posta pela tragédia, entretanto, segundo Hegel, ainda se distinguem da substância (essência) e do destino (do Si) do deus-homem pelo fato da tragédia tratar-se, ainda, de uma comoção emotiva, na qual o herói aparece travestido de máscara, aludindo assim a uma individualidade universal com-padecente de inatividade, ou seja, uma individualidade inautêntica.

Pelo fato de que a consciência de si efetiva se distingue ainda da substância e do destino, por uma parte é [...] o público expectador, que esse momento da vida enche de temor, como algo estranho; ou que esse movimento como, algo próximo, só produz a emoção do *com-padecer* inativo. Por outra parte, na medida em que a consciência coopera [nesse movimento] e pertence aos caracteres, esta união é uma união externa, uma hipocrisia, pois ainda não deu a sua verdadeira unificação.⁵⁰

Nesse sentido, a comédia, segundo Hegel, é quem dá este passo além, no sentido de fazer satiricamente cair a máscara do herói. Mais do que isso, a ironia cômica

⁴⁷ Cf. Werle, 2005, p. 247.

⁴⁸ A respeito da relação dialética entre arte e conceito conferir: Gonçalves, Márcia C. F (2005). *A Dialética entre Arte e Conceito na Fenomenologia do Espírito de Hegel*. Revista Eletrônica Estudos Hegelianos, 2 (3).

⁴⁹ Cf. Hegel, 2011, p. 498.

⁵⁰ Cf. Hegel, 2011, p. 499.

suspende, ao contrário da representação trágica, todo conteúdo ético dos costumes outrora imperturbados, colocando no lugar da substância ética as ideias de verdade mais simples e subjetivas, isto é, as ideias do belo e do bom [καλός και αγαθός]. A singularidade do ator é idêntica tanto ao seu personagem quanto ao espectador que se reconhece no personagem representado e sente-se, assim, em casa. Não há mais herói, pois não há mais interesse ético; o que há é o homem pura e simplesmente consciente-de-si, porque reconhece a si mesmo e o seu destino a partir do “prazer e da leviandade da juventude transviada”⁵¹, manifestada na comicidade. É chegado o termo da religião da arte:

A religião da arte consumou-se neste Si, e retornou completamente para dentro de si. Por ser a consciência singular na certeza de si mesma, que se apresenta como essa potência absoluta, perdeu a forma de algo representado, separado da consciência em geral e a ela estranho.⁵²

Entretanto, o que se completa no círculo da religião da arte é, segundo a interpretação de Hegel, o pressuposto propedêutico para o advento de um novo círculo religioso: a religião revelada. Aqui, “o espírito já não será mais representado através das obras de arte, mas se encarnará como homem vivo”⁵³ na figura de Jesus. Onde a essência – que era encontrada antes na substância ética, expressa religiosamente pelas obras de arte – agora será buscada no interior da própria subjetividade. Esta passagem é, segundo Hegel, a passagem do espírito da forma de substância à forma de sujeito.

O espírito avançou da forma da substância à forma de sujeito através da arte [...] No espírito, que é totalmente certo de si na singularidade da consciência, toda essencialidade soçobrou. A proposição que anuncia esta leveza soa assim: *o Si é a essência absoluta*. A essência, que era substância, e em que o si era a accidentalidade, afundou até o nível do predicado, e o espírito perdeu sua consciência nessa consciência-de-si, a qual nada se contrapõe na forma da essência.⁵⁴

Esta parte da passagem do desenvolvimento do espírito em busca do saber de si como absoluto, descrita por Hegel na *Fenomenologia* fez reverberar diversas interpretações de comentadores, que encontraram nela um ponto de apoio para discussões diretamente ligadas ao nosso trabalho, sobretudo, a interpretação de um

⁵¹ Cf. Hegel, 2011, p. 501.

⁵² Cf. Hegel, 2011, p. 502.

⁵³ Cf. Gonçalves, 2014, p.425.

⁵⁴ Cf. Hegel, 2011, p. 502

possível “fim da arte” com o esvanecimento da religião da arte grega antiga, como sinalizamos no início.

Em *Interpretações da Fenomenologia do espírito de Hegel*, por exemplo, Márcia Gonçalves nos sugere que o fim da representação [*Vorstellung*] ou a efetivação do conceito [*Gehalt*] marcado pela comédia grega “poderia significar o fim da arte”. Entretanto, este fim não sugere, segundo ela, nem o término da possibilidade de produção de obras de arte a partir do contexto grego, muito menos o fim da arte interpretado nos moldes dos *Cursos de estética* de Hegel. Neste contexto, o fim da arte não é outra coisa senão “a transformação da arte em história, ou mais precisamente sua transformação em objeto próprio da filosofia”⁵⁵. Isso significa que no contexto da própria *Fenomenologia*, Hegel já interpreta a arte como estando para além da vida ética do povo grego, na medida em que é história, rememoração [*er-inneren*] do espírito ainda exteriorizado nela.

Outra interpretação interessante a este respeito é a de Werle, em *A poesia na Estética de Hegel*, no item intitulado *A comédia: o fim da poesia e da arte*. A tese fundamental de Werle nesta parte corrobora a tese de Hotho, aluno de Hegel, descrita no *Caderno de Hotho*⁵⁶, onde o mesmo afirma que “a arte tem seu fim no cômico”⁵⁷. De acordo com Werle, a comédia constitui o fim da arte porque promove “a dissolução do conceito de arte por meio da separação entre o espírito e o sensível”⁵⁸, isto é, a subjetividade que se manifesta por meio da comicidade destrói todo o interesse ético substancial, até então viabilizado pelo campo representativo sensível. O fim da arte, nesse sentido, se configura por meio da passagem do campo representativo sensível (religião da arte) para o campo representativo universal (religião revelada), onde “a substancialidade sensível deixa o seu lugar para o sujeito”⁵⁹.

Fica claro que, ao cumprir o círculo da religião da arte, Hegel parece comprometer o conceito de arte no que se refere ao seu potencial para expressão dos

⁵⁵ Cf. Gonçalves, 2014, p.425.

⁵⁶ Hotho sustenta que no período “clássico o sujeito faz ele mesmo objeto, a individualidade se ergue, como estando num além. Frente a esta se mostra então a subjetividade que está em si mesma satisfeita e consolada, ela apenas opera a oposição com o jogo objetivo. Nesta subjetividade se destrói a objetividade e se torna saber desta destruição na comédia. Com isso, percorremos toda a arte em seu círculo. A arte em sua seriedade é para nós algo do passado. Para nós outras formas são necessárias para fazer do divino objeto nosso. Necessitamos do pensamento. Mas a arte é um modo essencial de exposição do divino e esta Forma termos de compreender. Ela não tem como objeto o que é agradável e a Habilidade subjetiva. A filosofia tem de considerar o que é verdadeiro na arte.” (Caderno de Hotho, p. 288-9 *apud* Werle, 2005, p.307).

⁵⁷ Cf. Caderno de Hotho *apud* Werle, 2005, p. 307.

⁵⁸ Cf. Werle, 2005, p. 302.

⁵⁹ Cf. Werle, 2005, p. 307.

interesses mais elevados do espírito, uma vez que a dimensão intuitivo-representativa do homem já não mais é suficiente para expressar o que há de mais verdadeiro na vida do espírito. Entretanto, é preciso lembrar que a arte, neste contexto da *Fenomenologia*, ainda não aparece independente da religião [*Kunstreligion*], como é o caso das obras posteriores (a *Enciclopédia das ciências filosóficas* e os *Cursos de estética*) nas quais Hegel apresenta o desenvolvimento do espírito absoluto em três etapas dialeticamente articuladas: arte (intuição), religião (representação) e filosofia (conceito). Esta mudança é interessante, sobretudo, para localização da tese sobre o “fim da arte”, pois, enquanto que no contexto da *Fenomenologia* a tese do fim da arte, segundo os comentadores supramencionados, aparece na passagem da religião da arte para religião revelada, nos *Cursos de estética*, a tese sobre o fim da arte se localiza ao final do círculo romântico da arte cristã. Este aparente deslocamento nos leva facilmente a supor duas localizações e sentidos diferentes para o tema do fim da arte: a primeira localização como passagem da representação sensível da arte grega para a representação universal da religião revelada e, a segunda, a passagem da arte romântica para a arte moderna. Entretanto, o tema do fim da arte, tal como prognosticado por Hegel em seus *Cursos de estética* nos faz questionar a primeira tese, pois, o sentido de pensar o tema do fim da arte esteticamente só se viabiliza integralmente no sistema de Hegel na medida em que o contexto da modernidade retira da arte sua exigência de manifestar a suprema verdade do Absoluto por meio da representação sensível ou da representação pura, como é o caso da sua posição no contexto grego antigo e no contexto do círculo romântico. Além disso, é preciso lembrar que o sentido próprio do prognóstico do fim da arte somente se viabiliza no sistema a partir do momento em que Hegel passa a considerar o conceito de arte em todos os seus momentos na história universal, qual seja, seu período simbólico, clássico e romântico, tal como descrito em seus *Cursos de estética*.

Uma solução que nos parece adequada minimamente a esta aparente dificuldade, é a de pensarmos em dois sentidos para o tema do fim da arte: um sentido fraco, na medida em que a arte, no contexto da *Fenomenologia*, ainda não recebeu um tratamento completo de sua expressão na história da arte e, menos ainda, recebeu um lugar destacado em termos de verdade sensivelmente bela do espírito e, por isso mesmo, o fim da arte não poderia significar mais do que a superação [*Aufheben*] do espírito em relação à sua verdade manifesta na exterioridade artístico-religiosa. E, inversamente, um sentido forte quando, nos *Cursos de estética*, o tema do fim da arte se apresenta como produto de uma situação (a situação moderna) que coloca a arte em termos da sua

história e da sua forma de expressão deficiente em relação à forma de exposição do conteúdo absoluto no contexto do mundo prosaico.

Poderíamos supor, ainda, de maneira análoga a esta dualidade do tema do fim da arte, a localização de dois sentidos de dessubstancialização ética⁶⁰ da arte. O primeiro sentido no contexto da *Fenomenologia*, quando, pela comédia, o “espírito avança da forma da substância à forma de sujeito”⁶¹ e a sua essência que se localizava na vida ética, agora se localiza na própria subjetividade espiritual. A dessubstancialização ética, nesse sentido, representa o momento em que a subjetividade recebe caráter substancial e, com isto, independe da finitude objetiva do mundo para se expressar como absoluta. É o momento em que a subjetividade humana se reconhece como livre, embora incompleta em sua liberdade, pois, ainda, necessita da forma do conceito puro para ser plenamente livre e verdadeira. A dessubstancialização ética significa, portanto, o momento propedêutico e abstrato da história da *subjetividade absoluta*, no interior do pensamento hegeliano; a figura de Cristo no contexto da religiosidade cristã representa o momento efetivo da formação desta subjetividade. O segundo sentido, se revela quando a arte, representa intuitivamente, por meio da linguagem cômica, o absoluto no interior da própria subjetividade; esta ação coloca em cheque o papel e potencial da arte na formação [*Bildung*] de uma cultura em termos de sua totalidade⁶². Isso porque, se considerarmos que todo o percurso do espírito por meio da figura da religião da arte é um processo de formação e aperfeiçoamento de si, consideraremos com isso que a figura da arte, no contexto grego, foi o mote para formação [*Bildung*] deste espírito ao fornecer para ele modelos de ação fundados e configurados na própria atividade artístico-religiosa. Entretanto, por ser a arte, apenas uma fase deste processo de formação do espírito (o espírito ético grego), sua expressão cômica é a expressão do seu desfazimento, da sua perda de potencial como uma

⁶⁰ É preciso esclarecer que apesar das múltiplas vicissitudes do conceito de substância (Material, matéria, essência, conteúdo essencial, etc.) no sistema de Hegel, escolhemos o conceito de *substância ética* para fundamentar nosso trabalho. A escolha se deve ao fato de que na esfera do Espírito Absoluto – esfera que trata dos interesses que compreendem e, ao mesmo tempo, transcendem a vida teórica e prática do homem – o conteúdo espiritual que a arte desvela assume um papel importante na formação (*Bildung*) de uma dada cultura. A Grécia Antiga é a que mais se destaca neste processo pelo fato de que neste conteúdo desvelado uma substância ética é presentificada, ou seja, a arte é o modo mais privilegiado de formação (*Bildung*) da cultura, seja na religião, na educação ou na política. O fato é que a arte romântica já não se destaca mais como formadora de uma cultura na sua totalidade e, é nesse sentido que ela dessubstancializou-se no momento em que passou esta tutela à religião e à filosofia.

⁶¹ Cf. Hegel, 2011, p. 502.

⁶² Sobre a tese do caráter formativo da arte conferir: Hernadéz, J. D. A arte como *Formelle Bildung*: estética de Hegel e o mundo moderno. (in) Arte e filosofia no idealismo alemão. Werle, M. A. e Galé P. F. (Orgs.). São Paulo: Barcarolla, 2009, 77-104 pp.

atividade formadora de um *ethos*. É evidente que a arte não encerra este processo de formação [*Bildung*] do espírito, muito menos perde seu sentido de ser. No entanto, com o aparecimento da linguagem cômica, a evidência de que a arte não mais se compromete com o *ethos* grego, porque não vê nele sentido para atividade de formação do espírito, se faz reluzir ⁶³.

Neste caso, as duas possibilidades interpretativas são possíveis, sobretudo, porque as duas estão situadas não só na letra, mas no espírito do texto hegeliano. Entretanto, enquanto o primeiro sentido de dessubstancialização ética expressa o movimento de passagem e localização da essência do espírito da forma ética para a forma subjetiva, o segundo sentido somente se viabiliza integralmente, em termos de seus efeitos e resultados, quando o conceito de arte atinge certo estágio de desenvolvimento completo no interior do sistema das artes (os *Cursos de estética*); quando, segundo Hegel, o espírito absoluto está realmente em casa. Sendo assim, acreditamos poder pensar autenticamente o tema sobre fim da arte ou sobre a dessubstancialização ética da arte, a partir da letra e do espírito do texto hegeliano, somente quando cumprirmos todo o movimento do Espírito Absoluto descrito em suas três etapas dialéticas (*arte, religião e filosofia*). A *Enciclopédia das ciências filosóficas* nos esclarecerá em termos lógicos como se articulam estas três esferas.

⁶³ Sobre o tema da *Bildung*, este assunto será desenvolvido afincamente no terceiro capítulo deste trabalho.

2.2 A Arte na *Enciclopédia das ciências filosóficas*

Este momento de articulação do conceito de arte, na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*⁶⁴, é bastante importante para compreensão do sistema hegeliano das artes. Aqui, apesar de Hegel não se dedicar exaustivamente à arte, seu tratamento de caráter científico-filosófico remete à arte conceitos especificamente estéticos, outrora jamais citados por ele, como é o caso dos conceitos de bela arte, imitação da natureza, Ideia, Ideal, gênio, dentre outros conceitos dos quais faremos menção. Esta aparente mudança do olhar de Hegel sobre o conceito de arte – se compararmos com a *Fenomenologia do espírito* – é marcada, sobretudo, pelo objetivo ambicionado pelo nosso autor nesta obra: o seu interesse na edificação de uma completa compilação das ciências, que tem seu começo na *Ciência da lógica* e sua consolidação na *Filosofia do espírito*, cuja sustentação de suas bases e fundamentos é caracterizada pela filosofia especulativa⁶⁵. Certamente, o sistema completo de sua filosofia não se encontra desenvolvido nesta obra, no entanto, todos os conceitos articulados em sua obra de maturidade (a *Filosofia do direito*, a *Filosofia da história* e os *Cursos de estética*) já aparecem aqui delineados.

As divisões que se articulam entre os momentos particulares e universais nessa obra, sugerem aos leitores de Hegel, de um modo geral, a ambição do filósofo alemão em construir um sistema de filosofia que abarca uma totalidade de saberes humanos que, por sua vez, abrem o seu círculo de conhecimento com a ciência da Ideia em seu percurso lógico em-si-para-si, Ideia esta que encontra a sua negatividade, seu ser-outro na *Filosofia da natureza* e que, ao final, retorna a si se reconhecendo por si mesma, cientificamente, como Espírito ou Ideia Absoluta e, assim, se consolida e se absolutiza em sua própria infinitude. Nesse ambicioso empreendimento dialético-sistemático de articulação da unificação entre os momentos particulares e universais daquilo que Hegel

⁶⁴ Dentre as três versões publicadas da *Enciclopédia*, utilizamos neste trabalho a última versão em compêndio de 1830, traduzida por Paulo Menezes (1995).

⁶⁵ Filosofia especulativa (*Spekulation*, *spekulativ* e *speculieren*) é um termo derivado do latim *speculatio* (vigilância, reconhecimento, contemplação) e *speculare* (espiar, observar, olhar À volta). Hegel trata a especulação como um processo de construção propriamente conceptual que unifica subjetividade e objetividade, finitude e infinitude, homem e Deus (Enc. I § 32 A). Inwood (1997. P.115), considera que a especulativa é apenas a terceira fase do pensamento de Hegel, contrastando com o entendimento, que estabelece distinções claras, e a negativamente racional ou dialética, que as decompõe de novo (Enc. I, §§79 e seg.). Mas como se trata da fase final e mais característica do seu pensamento, ele refere-se frequentemente à sua filosofia e lógica etc., como especulativa. *Spekulation* insiste Hegel, não é meramente subjetiva. Ela suprassume a oposição entre subjetividade e objetividade, a par de outras oposições. Está, assim, estreitamente associada ao idealismo. Pela mesma razão não está (como supunha Kant) interessada no suprassensível, em contraste com a experiência. A este respeito, conferir: INWOOD, Michael. Dicionário Hegel. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

chama de Ideia Absoluta, é interessante percebermos que nosso autor, em vez de tratar a arte como figura imediata para a consciência-de-si do espírito – por sua vez entrelaçada à figura religiosa, como notamos na *Fenomenologia do espírito* – passa a tratar o conceito de arte como Ideia de Beleza. Isso porque, enquanto na *Fenomenologia do espírito*, Hegel se preocupa em percorrer as etapas e processos da consciência em direção ao saber de si do espírito como absoluto, na *Enciclipédia* sua preocupação é a de criar uma compilação de um sistema completo de filosofia, seja em relação à lógica, a natureza ou ao espírito. O conteúdo lógico que perpassa este sistema é a Ideia. Diz Hegel:

A ideia é o verdadeiro *em si e para si*, a unidade absoluta do conceito e da objetividade. Seu conteúdo ideal não é outro que o conceito em suas determinações, seu conteúdo real é somente a exposição do conceito, que ele se dá na forma de um ser aí exterior; e estando essa figura excluída na idealidade do conceito, na sua potência, assim se conserva na ideia.⁶⁶

É notório, contudo que, assim como na *Fenomenologia do espírito*, onde a consciência só se reconhece como espírito na medida em que se determina em uma figura exterior, assim também como na *Enciclopédia*, a Ideia só é verdadeira na medida em que seu conceito se manifesta na forma de um ser-aí exterior. No entanto, o que não podemos deixar de notar quanto ao contraste no modo de tratamento do conceito de arte nessas duas obras, está no fato de que, a arte, em vez de ser tratada como religião da arte [*Kunstreligion*], como foi o caso na *Fenomenologia*, ela passa a ser tratada como bela arte [*Kunstschönen*], e esta mudança conceitual implica para arte, sobretudo, sua autonomia em relação à religião, uma vez que, enquanto Ideia a arte aparece como a primeira manifestação do Espírito Absoluto, não mais como subfigura da religião, mas sucedida por ela e pela filosofia. Pela primeira vez, portanto, Hegel oferece à arte um lugar privilegiado na esfera do espírito absoluto na medida em que esta aparece como a primeira e mais imediata forma de apreensão do Absoluto, como intuição sensível [*Dastellung*] do Divino. Além desta mudança, outro elemento que nos parece digno de nota é o fato de que, nessa obra, o modelo de representação religiosa, a qual considera Hegel, é o modelo do cristianismo, ou segundo ele mesmo, o da religião universal.

Sendo a *Enciclopédia*, portanto, o *locus* próprio do desenvolvimento da Ideia, cabe-nos aqui, primeiro, apresentar o lugar que ocupa a arte neste movimento de desenvolvimento da Ideia em direção ao saber de si como absoluta para, então, num

⁶⁶ Cf. Hegel, 1955, § 213, p. 348

segundo momento, esclarecermos o modo como Hegel delinea os conceitos anteriormente mencionados em relação à arte e, ao final, evidenciarmos a relação da arte com a religião no contexto do sistema filosófico de Hegel. A importância de frisar os conceitos que nesta obra aparecem e o modo como eles se articulam no sistema de filosofia de Hegel nos servirá, sobretudo, como aporte conceitual quando aterrissarmos no rico e complexo sistema das artes: os *Cursos de estética*.

A arte, na *Enciclopédia*, é considerada por Hegel como uma forma intuitiva da Ideia que manifesta, por meio de um material sensível, sua dimensão espiritual e absoluta. Vale realçar, entretanto, que o desenvolvimento do espírito – última esfera do percurso da Ideia, nesta obra – se divide em três fases, cuja última fase é a que nos importa definitivamente, uma vez que nela se manifesta a bela arte:

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

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

3º) [O espírito é] na unidade – essente em si e para si e produzindo-se eternamente – da objetividade do espírito e de sua idealidade, ou de seu conceito: o espírito em sua verdade absoluta. [É] o *espírito absoluto*.⁶⁷

Em termos gerais, o caráter subjetivo, objetivo e absoluto do espírito ilustram, segundo Hegel, as fases de desenvolvimento deste espírito, desde a sua vida psicológica individual, que por sua vez se eleva até o seu ser-outro, do mundo, e de sua realidade social, na qual a liberdade é sua propriedade, que se realiza plenamente na forma do Estado, até atingir sua verdadeira essência infinitamente livre, que unifica sua subjetividade e objetividade enquanto é absoluto, seja sob a forma da intuição e representação concreta: da bela arte, seja sob a forma da representação [*Vorstellung*]: da religião absoluta, seja sob a forma do conceito [*Begreifen*]: da filosofia⁶⁸.

⁶⁷ Cf. Hegel, 1995, § 385, p. 29.

⁶⁸ De acordo com a interpretação de Nicolai Hartmann sobre o sistema hegeliano, em *A filosofia do Idealismo Alemão*, a filosofia deve se desenvolver em três graus distintos: em primeiro lugar, ela deve tratar do espírito subjetivo, que é o objeto da antropologia e da psicologia. Entre elas Hegel situou a fenomenologia. Em segundo lugar, o espírito objetivo que é a esfera espiritual no qual o nascimento, a educação e a época histórica nos submergem, e na qual crescemos. É aquele algo universal que conhecemos na forma dos poderes supraindividuais da cultura que, não obstante, são reais, tais como os costumes, a língua, os modos de pensar, os preconceitos, os valores dominantes. Em terceiro lugar apresenta-se o espírito absoluto que é a síntese do espírito subjetivo e do objetivo. No homem o espírito subjetivo eleva-se pelo conteúdo ao espírito subjetivo. Só nesta forma existe no mundo o espírito absoluto: na arte, na religião e na filosofia. Estes graus constituem a consciência humana. Constituem segundo a ideia, a elevação da consciência do homem até sua adequação com a objetividade, com a

Deste modo, segundo Hegel, devemos ver o espírito subjetivo e objetivo apenas “como o caminho pelo qual se aperfeiçoa esse aspecto da realidade ou da existência”⁶⁹ infinitamente livre e absoluta do espírito. Apontar a dimensão propriamente subjetiva e objetiva do espírito aqui, nos serve apenas para realçar o *locus* privilegiado dado por Hegel à arte nesta obra: o lugar do absoluto, da “purificação do espírito, da [sua] não liberdade”⁷⁰. Segundo Hegel, a arte é a figura da beleza do espírito, que do lado exterior se manifesta como o modo de saber imediato para o sujeito que a produz e para o sujeito que a contempla, já do lado interior “é intuição e representação concreta do espírito em si absoluto como do ideal”⁷¹. Sua imediatez natural, enquanto ser-aí exterior, “é apenas um signo da ideia”⁷², que na forma mesma da intuição sensível se transfigura em expressão Ideal para própria Ideia. Ou seja, o lado exterior da arte é o Ideal, que nada mais é do que a forma que realiza a verdadeira identidade do conteúdo da Ideia. O perfeito equilíbrio entre forma e conteúdo, entre exterioridade e interioridade é o que dá acabamento ao verdadeiro conceito de beleza.

Ao considerar a arte como manifestação sensível da Ideia, o segundo passo dado por Hegel na *Enciclopédia* é o de apresentar esta forma de manifestação sensível como bela. Este conceito aparece como pedra de toque para o devido tratamento do conceito de arte porque, segundo nosso autor, para que a arte seja a perfeita aparência sensível da Ideia, em relação à sua forma de exterioridade sensível, a forma da imediatez enquanto tal deve ser ao mesmo tempo “a *determinidade-do-conteúdo*, e o deus com sua determinação espiritual, tem ao mesmo tempo ainda nele a determinação de um elemento ou ser-aí natural”. Ou seja, a arte é segundo Hegel a forma bela da Ideia porque sua forma sensível unifica natureza e espírito de modo imediato e sensível. Já antecipando o que ele mesmo tratará de desenvolver nos seus *Cursos de estética*, Hegel considera que esta forma bela da Ideia se manifestou de modo mais pleno no Ideal clássico antigo:

Segundo o lado subjetivo, a comunidade é bem uma comunidade ética, porque sabe sua essência, como espiritual, e sua consciência-de-si e sua efetividade nela se elevam à liberdade substancial. Mas, afetada pela imediatez, a liberdade do sujeito é somente costume, sem a infinita reflexão sobre si, sem a interioridade subjetiva da consciência [moral]; segundo isso

consciência do absoluto. O Absoluto não tem a consciência fora de nós ou frente a nós, mas nos é próprio. (Hartmann *apud* ARAÚJO, 2006, P.33)

⁶⁹ Cf. Hegel, 1995, § 553, p. 339.

⁷⁰ Cf. Hegel, 1995, § 562, p. 345.

⁷¹ Cf. Hegel, 1995, § 556, p. 341.

⁷² *Idem*.

também se determinam, em desenvolvimento ulterior, a devoção e o culto da religião da bela arte.⁷³

Fica evidente, nesta passagem, que Hegel, ao rememorar os conceitos colocados em jogo na religião da arte grega em sua *Fenomenologia do espírito*, ele também aponta o modo como a arte deverá ser desenvolvida nos moldes da própria realização plena da Ideia de bela arte: a arte necessita não só de um material sensível, “mas para a expressão do conteúdo espiritual, precisa também de formas dada pela natureza”⁷⁴. Conteúdo espiritual e forma natural necessitam, portanto, estar unificados e, segundo Hegel, a forma humana (a estátua do deus grego) “é a mais alta e verdadeira, porque somente nela o espírito pode ter sua corporeidade, e assim sua expressão contemplável”⁷⁵. Neste empreendimento de unificação da natureza e do espírito no material artístico, o princípio da *imitação da natureza* na arte não tem lugar, segundo nosso autor. Isso porque, só pode ser manifestação sensivelmente bela da Ideia, a expressão capaz de trazer à consciência por meio do material sensível o conteúdo divino que é o homem, ao mesmo tempo natural e espiritual, “acima” das limitações naturais sem deixar de ser natural, “abaixo” da infinitude plenamente livre, sem deixar de ser imediatamente infinito, portanto, belo. Este princípio de rejeição da arte como imitação da natureza antecipa, na verdade, a exclusão por parte de nosso autor da possibilidade de uma beleza natural e a apologia a uma beleza artística, a qual aparecerá mais tarde descrita nos *Cursos de estética*.

Embora a arte grega se apresente para Hegel como a mais perfeita em termos do seu potencial de ser plenamente bela, já aqui na *Enciclopédia* nosso autor admite ser este belo limitado, mesmo que tenha constituído por meio do Ideal grego a unidade entre a natureza e o espírito. Segundo o lado subjetivo, a limitação da arte grega se justifica pela própria situação do homem grego: sua condição de ser cidadão de uma comunidade ética, na qual a sua liberdade é afetada pela imediatez do costume que, “sem a infinita reflexão sobre si, sem a interioridade subjetiva da consciência [moral]”⁷⁶, retira de si a possibilidade de buscar em sua própria subjetividade a sua essência verdadeira de ser infinitamente livre. Segundo o lado do conteúdo, a “beleza em geral torna-se somente a penetração da intuição ou da imagem pelo espiritual; torna-se algo

⁷³ Cf. Hegel, 1995, § 557, p. 342-3.

⁷⁴ Cf. Hegel, 1995, § 558, p. 342.

⁷⁵ Idem.

⁷⁶ Cf. Hegel, 1995, § 557, p. 342-3.

formal”⁷⁷, ou seja, uma vez estando o conteúdo do pensamento ou o material que o pensamento utiliza para expressar sua infinitude, sedimentado em um costume politeísta, sua forma de ser natural, portanto, unilateral, ainda o impede de ser infinitamente livre. Esta unilateralidade no Ideal, segundo Hegel, contém outra unilateralidade inversa uma vez que “o sujeito é o *formal* da atividade, e a *obra-de-arte* é a expressão do Deus, somente quando nenhum sinal de *particularidade* subjetiva há nela, mas o conteúdo que a habita é concebido e gerado sem mescla”. Isso significa que, ao retirar da obra de arte a rubrica do artista que a produz, a beleza da arte clássica retira também da sua expressão todo traço de subjetividade e manifestação do livre-arbítrio e genialidade do artista. Ora, se para Hegel “a obra de arte é, portanto, igualmente uma obra do livre-arbítrio, e o artista é o mestre do deus”⁷⁸, a arte clássica, apesar de conquistar a bela unidade entre a forma e o conteúdo, entre a natureza e o espírito, sua limitação se torna evidente quando o preço a pagar por esta unidade é a subjetividade impedida de ser livre em si por si mesma.

Vale lembrar que este traço da subjetividade do artista, o qual considera Hegel ser o mestre de deus, o gênio: o produtor da obra que é a expressão do livre arbítrio, somente ganhará pleno desenvolvimento na Forma de arte romântica, forma esta que marcará a subjetividade como essente em si e, portanto, infinitamente livre. Entretanto, no contexto da *Enciclopédia*, Hegel apenas apresenta o conceito de gênio, que só será desenvolvido mais tarde em seus *Cursos de estética*.

Hegel considera a arte romântica como um Ideal que supera [*Aufheben*] as limitações da beleza clássica, pois na arte romântica a unidade entre a natureza e o espírito é encontrada na própria subjetividade. Este movimento de interiorização da essência divina na subjetividade humana implica, para Hegel, na “renúncia a mostrar deus enquanto tal na figura exterior da beleza: apresenta-o como condescendendo apenas [em manifestar-se] na aparição”⁷⁹. Isso significa que a arte romântica já não mais se preocupa em ser bela quanto à sua adequação entre o conteúdo e a forma, mas em ser a livre manifestação artística da infinitude (de Deus) na própria forma infinita, a subjetividade. O efeito deste deslocamento da essência, de Deus, que deve na arte romântica se manifestar no extremo da subjetividade, é diferente, segundo Hegel, da configuração entre o conteúdo e a forma na arte simbólica por exemplo, pois, enquanto

⁷⁷ Cf. Hegel, 1995, § 559, p. 342.

⁷⁸ Cf. Hegel, 1995, § 560, p. 342-3.

⁷⁹ Cf. Hegel, 1995, § 562, p. 344.

nesta, a forma sublime, grotesca da exterioridade artística sobrepuja e impede a manifestação do conteúdo divino do espírito, naquela o espírito como divino dispensa toda a forma da exterioridade na sua manifestação, pois expressa a partir da sua própria subjetividade, sua infinitude. Hegel toma como exemplos desta forma de expressão subjetiva do espírito absoluto não só a figura do gênio da arte romântica, mas a figura religiosa de Cristo ⁸⁰.

É interessante notarmos neste discurso hegeliano que, seja no Ideal da arte simbólica, da arte clássica ou da arte romântica, o termo religioso “o Deus” (ou “os deuses”) sempre aparece como sinônimo do conteúdo verdadeiro e absoluto que a arte deve expressar por meio de uma forma determinada e de um material sensível determinado, seja exterior ou interior, pois o conteúdo divino é o único conteúdo capaz de desvelar a verdadeira unidade da natureza e do espírito, portanto, manifestar o absoluto pela imediatez da arte. A impressão imediata que podemos ter desta relação entre a arte e a religião é que a arte está a serviço exclusivo da religião, mas não é este o caso. Trata-se antes, de uma relação de identificação entre arte e religião articulada por Hegel para dizer de uma única verdade: a verdade científica da condição absoluta do espírito.

Hegel, já na *Enciclopédia*, afirma que “a história das religiões coincide com a história do mundo” ⁸¹. Isso significa que a história da religião não é outra coisa senão a história da condição de ser infinita da razão humana no mundo que, por meio da arte, da religião ou da filosofia, manifesta sua liberdade. Sendo Assim, a razão humana, ao elaborar para si a Ideia religiosa de Deus, elabora com isso não só a sua fé em Deus, mas a fé na sua condição de ser sujeito universal e livre de toda determinação teórica e prática da vida.

A filosofia da religião tem de reconhecer a necessidade lógica no processo das determinações da essência sabida como absoluto; determinações a que corresponde, primeiro, o modo do culto assim como, em seguida, a consciência de si no mundo, a consciência sobre o que seja a mais alta determinação no homem, e assim a natureza da eticidade de um povo, o princípio do seu direito, de sua liberdade efetiva e de sua Constituição, como também de sua arte e de sua ciência; [todas estas coisas] correspondem ao princípio que constitui a substância de uma religião. ⁸²

⁸⁰ Sobre a relação da figura de cristo com o gênio artístico, trataremos deste assunto no capítulo 2 deste trabalho, no idem: “A arte romântica e o fim da arte”.

⁸¹ Cf. Hegel, 1995, § 561, p. 344.

⁸² Idem.

Nesse sentido, a afirmação de Hegel de que a arte expressa de forma imediata a verdade sobre Deus, “equivale a uma expressão em termos religiosos daquilo que é mais apropriado para ser filosoficamente descrito: a beleza de acordo com Hegel é a apresentação perceptual daquilo que sua teoria metafísica afirma ser incondicional ou absoluto – ou seja, aquilo que é conceitual”⁸³, isto é, a racionalidade humana descrita em termos científicos, em termos, portanto, filosóficos.

Com isso, podemos esclarecer melhor, agora, qual a posição da arte frente à religião no contexto da *Enciclopédia* e qual a diferença de sua posição em relação à religião da arte [*Kunstreligion*] no contexto da *Fenomenologia do espírito*. A consideração que fizemos anteriormente sobre o porquê da arte nessa obra receber uma posição autônoma e de destaque por ser a primeira e mais imediata forma de manifestação do absoluto, aparece em uma passagem no final da seção intitulada *A Arte* na *Enciclopédia*, a qual nós referenciamos:

A propósito da conexão estreita da arte com a religião, há que fazer a observação mais precisa de que a bela arte só pode pertencer àquelas religiões cujo princípio é a *espiritualidade concreta* tornada livre em si mesma, mas que não é ainda a espiritualidade absoluta. Nas religiões em que a ideia ainda não se tornou manifesta e sabida em sua livre determinidade, evidencia-se a necessidade [*Bedürfnis*] de que a arte traga a consciência, na intuição e na fantasia, a representação da *essência*; aliás, a arte é mesmo o único órgão em que o conteúdo abstrato, em si nada claro, intricado de elementos naturais e espirituais, pode aspirar a elevar-se à consciência.⁸⁴

Esta passagem nos leva a supor que, enquanto a arte no contexto da *Fenomenologia* aparece como um órgão que tem a função de elevar à consciência o conteúdo da sua espiritualidade religiosamente livre, e a sua beleza se manifesta como o princípio desta elevação, na *Enciclopédia* a ênfase dada à bela arte não evidencia esta função religiosa da arte, mas coloca em destaque o seu perfeito equilíbrio entre a forma e o conteúdo no processo de unificação da natureza e do espírito. Este destaque nos leva a supor, ainda, que, se a religião da arte ainda não é a espiritualidade absoluta, mas apenas espiritualidade concreta, que aspira ao absoluto por meio da beleza, o conceito verdadeiro de religião absoluta só fará sentido, dentro do sistema hegeliano, na religião absoluta: o cristianismo que, por sua vez, sucede ao contexto histórico da bela arte. A autonomia dada à arte nessa obra, portanto, não significa um aniquilamento de sua

⁸³ Cf. Robert Wicks (in) Hegel. Frederick C. Beiser (org.). Trad. Guilherme Rodrigues Neto. São Paulo: Ideias e Letras, 2014, p. 409.

⁸⁴ Cf. Hegel, 1995, § 562, p. 344.

relação com a religião, mas do destaque e primazia em relação à religião absoluta. Assim, parece ficar claro o motivo pelo qual a arte antecede à religião que, por sua vez, antecede à filosofia, no contexto da *Enciclopédia*. Esta divisão, bem como aquelas divisões das Formas de arte simbólica, clássica e romântica serão mantidas e amplamente desenvolvidas por Hegel em seus *Cursos de estética*, obra a qual trataremos a seguir.

2.3 A arte nos *Cursos de Estética*

Foi nos *Cursos de Estética* que houve uma ampla elaboração do conceito de arte no interior do sistema filosófico de Hegel. Digo ampla elaboração, pois é nos *Cursos* que o nosso autor se debruça exaustivamente no conceito de arte, em suas diversas determinações e configurações, a fim de apresentar a verdadeira e, portanto, científica aparência sensível da Ideia Absoluta. A estética de Hegel é um dos poucos empreendimentos sobre a arte na história da filosofia que abarca, de forma ambiciosa e erudita, uma completa e aguda análise sobre as múltiplas configurações artísticas manifestas na história da arte, ou, mais precisamente, na filosofia da história da arte. Isso porque, a história da arte descrita nos *Cursos de estética* se refere não a uma narrativa cronológica das formas e etapas em que a arte se expressa na história, mas de uma ordem dialética da história da arte que respeita a um princípio filosófico, a saber, o princípio do Saber Absoluto. Isso significa que toda história da arte descrita nesta obra, não é outra coisa senão a descrição das etapas da manifestação sensível do absoluto, do infinito, desde a sua expressão sensível mais rudimentar até a mais refinada forma de sua expressão.

Duas dimensões, análogas uma a outra, constituem o arcabouço teórico da filosofia da arte de Hegel: a dimensão lógico-sistemática e a dimensão histórica. É preciso explicá-las melhor. A primeira dimensão diz respeito ao *locus* em que a arte é inserida, como já notamos na *Enciclopédia das ciências filosóficas*: a esfera do Espírito Absoluto, dimensão que compreende e, ao mesmo tempo, transcende às limitações da vida prática e teórica do homem. “O reino da bela arte é o reino do espírito absoluto”⁸⁵. Assim como a arte, a religião e a filosofia são pensadas por Hegel como Formas⁸⁶

⁸⁵ Cf. Hegel, 2001, § 130, p. 109.

⁸⁶ A tradução brasileira dos *Cursos de Estética*, elaborada por Marco Aurélio Werle, utiliza “Forma” com a inicial maiúscula para traduzir “Form”, enquanto “Gestalt” é traduzida por “forma” com a inicial

capazes de expressar a Ideia absoluta da razão humana, e cada uma destas Formas trazem, ao seu modo, à consciência o conteúdo Absoluto, conteúdo este que atravessa as três Formas e conquista na forma do conceito o seu estado mais elevado. Este conteúdo não pode ser outro senão deus, afirma Hegel, pois assim como a arte e a religião “também a filosofia não possui outro objeto a não ser deus, sendo assim inicialmente teologia racional e por estar a serviço da verdade”⁸⁷. Como já sinalizamos anteriormente, segundo o filósofo alemão, assim como a religião, a filosofia enquanto ciência necessita lidar com as ideias que são próprias da razão, pois somente nesta faculdade humana é possível abarcar a totalidade. Deste modo, assim como a religião, a filosofia precisa dar conta deste conteúdo divino em sua imanência para ser verdadeiramente científica. Entretanto, quando Hegel trata a filosofia como teologia racional, não quer com isso transformar a filosofia em teologia, mas se valer das ideias da religião, que são ideias da razão, para tratá-las sob a forma do conceito, a forma própria da cultura da reflexão.

A arte é a primeira Forma de manifestação do conteúdo divino, pois sua forma de exterioridade sensível, apreendida pela intuição e sensação, é a mais rudimentar forma de expressão do absoluto, é o modo como o absoluto se manifesta de forma imediata, sem se reportar à representação ou ao pensamento. Esta condição imediata da arte, ao mesmo tempo em que a coloca em destaque como a primeira forma de expressão do absoluto, também a coloca como limitada por ser ela a manifestação sensível e não puramente interior do absoluto. A religião suprassume [*Aufheben*], esta condição sensível da arte, expressa o absoluto a partir da própria interioridade, apreendida pela representação [*Vorstellung*], como consciência do absoluto que se representa. Mas a religião também se apropria da arte, pois sua forma de representação necessita da sensação para exteriorizar seu conteúdo divino. Entretanto, a religião, assim como a arte, não é ainda a forma mais acabada da interioridade, pois, por ser ela uma forma representativa da verdade mesma, esta condição impede que a verdade divina se manifeste livremente. Segundo Hegel esta é a tarefa da filosofia:

O livre pensar deve ser reconhecido como esta forma a mais pura do saber, na qual a ciência leva o mesmo conteúdo à consciência, e através disso se torna aquele culto espiritual que, por meio do pensamento sistemático, se

minúscula. De acordo com o tradutor, “A diferença básica entre “*Form*” e “*Gestalt*” reside no fato de que “*Gestalt*” é um termo utilizado nos *Cursos* para designar uma forma efetiva, determinada, ao passo que o termo “*Form*” possui um cunho mais geral, universal e indeterminado”. (Werle *apud* Hegel, 2001, p. 12). Neste trabalho, faremos uso do mesmo procedimento sugerido pelo tradutor dos *Cursos de Estética*.

⁸⁷ Cf. Hegel, 2001, § 139, p. 115

apropria e apreende o que antes só é conteúdo da sensação ou da representação subjetivas. É deste modo que na filosofia estão unidos os dois lados da arte e da religião.⁸⁸

Isso significa que a Forma da filosofia tanto unifica a dimensão objetiva da arte com a dimensão subjetiva da representação religiosa quanto, por isso mesmo, manifesta de modo mais completo e livre a verdadeira condição absoluta do saber humano.

A segunda dimensão do arcabouço estético de Hegel é a dimensão propriamente histórica da arte, que em todo seu desenvolvimento, obedece ao princípio lógico-sistemático de determinação sensível da Ideia. Esta progressão histórica da arte é determinada pelo modo em que este fenômeno figura em sua forma de exterioridade o desenvolvimento do conteúdo lógico-sistemático da Ideia em direção à sua forma mais perfeita: a forma do conceito. Isso significa que, apesar de separarmos didaticamente, aqui, a dimensão lógico-sistemática da dimensão histórica da arte, estas duas dimensões estão intrincadas uma a outra no sistema das artes, pois, a forma e o conteúdo que a arte apresenta em cada fase de seu desenvolvimento tanto dizem respeito à condição histórica de cada época, quanto dizem respeito ao desenvolvimento lógico do espírito em sua condição de busca histórica pelo saber de si como Absoluto. Esta sistematicidade dialético-histórica do fenômeno artístico constitui a primeira parte dos *Cursos de estética*; o desenvolvimento do Ideal nas formas de arte particulares constitui a segunda parte; e a consolidação do sistema das artes, pelo sistema das artes particulares, constitui a última parte desta obra.

Sendo nossa proposta, nessa parte, apenas apresentar o lugar que a arte ocupa nos *Cursos de estética* e como o tema do nosso trabalho, a saber, o tema do fim da arte, aparece aqui descrito, parece-nos suficiente considerar a *Introdução* desta obra, pois, neste momento, Hegel delineia aspectos conceituais importantes para o desenvolvimento do conceito de arte, além de ser o momento onde nosso autor mais se dedica à elucidação da real situação da arte no contexto da modernidade, assunto este que dá título ao nosso trabalho.

O ponto de partida para a descrição estética das obras de arte é o delineamento do conceito de arte que, por ser conceito, já é, pois, científico e verdadeiro. A pretensão de Hegel em decodificar filosoficamente a história da arte nos *Cursos* tem como finalidade, sobretudo, a demonstração efetiva e concreta do verdadeiro conceito de arte em suas várias configurações. Para Hegel, entretanto, a reflexão filosófica do conceito

⁸⁸ Hegel, 2001, § 143, p. 118.

de arte não coincide, por exemplo, com a reflexão filosófica de Platão que, apesar de contribuir significativamente com a filosofia ao “estabelecer de um modo mais profundo a exigência de que a reflexão filosófica conhecesse os objetos não em sua particularidade, mas em sua universalidade, em seu gênero, em seu em-si-e-para-si”⁸⁹, sua abstração não é satisfatória porque a falta de conteúdo concreto, além de rechaçar toda possibilidade de determinidade da particularidade real da arte, desconsidera o fato de que “a aparência é essencial para a essência”⁹⁰, e que a verdade nada seria sem se tornar aparente. Diz Hegel:

O conceito filosófico do belo, para apenas indicar previamente sua verdadeira natureza, deve conter em si mesmo mediados os dois extremos indicados, na medida em que reúne a universalidade metafísica com a determinidade da particularidade real. Somente assim é compreendido em sua verdade em si e para si. Pois, por um lado, é fértil a partir de si mesmo em vista da esterilidade da reflexão unilateral, uma vez que necessita se desenvolver segundo seu próprio conceito numa totalidade de determinações.⁹¹

Se para Hegel, o verdadeiro conceito de arte está contido na mediação entre o extremo da universalidade metafísica e a particularidade determinada do objeto artístico, o modo como este conceito se desenvolve necessita de um termo que considere sempre a unidade concreta entre estes dois lados: este termo é a Ideia. “A Ideia em geral nada mais é, pois, do que o conceito, a realidade do conceito e a unidade de ambos”⁹². Este termo Ideia é importante para Hegel, sobretudo, porque, apesar de ser tanto o conceito quanto a Ideia termos empregados como idênticos *promiscuamente*, segundo nosso autor o conceito enquanto tal (*in abstractus*) ainda não é a Ideia; somente o “conceito presente [*gegenwärtige*] em sua realidade e posto em unidade com ela é a Ideia”⁹³. Mas sobre este conceito, trataremos de aborda-lo com mais precisão no início do próximo capítulo deste trabalho. Por ora, nos é suficiente delinear apenas o conceito de belo.

O conceito de beleza aparece delineado por Hegel já na *Introdução aos Cursos de estética*, pois, segundo ele, a Ideia só é perfeitamente bela quando é identificada a uma realidade, a um Ideal perfeito de equilíbrio entre a forma e o conteúdo expresso artisticamente, como já notamos na *Enciclopédia*. Esse é o caso do perfeito equilíbrio da

⁸⁹ Cf. Hegel, 2001, 39, p. 44

⁹⁰ Cf. Hegel, 2001, § 21, p. 33.

⁹¹ Cf. Hegel, 2001, § 39-40, p. 45

⁹² Cf. Hegel, 2001, § 145, p. 121.

⁹³ *Idem*.

estátua do deus grego ⁹⁴. Mas como esse conteúdo expresso é sempre espiritual, pois é divino, Hegel já inicia a delimitação do conceito de arte excluindo deste campo o belo natural. De acordo com a interpretação de Hegel, apesar de considerarmos belos os produtos da natureza, a beleza artística está acima da beleza natural,

pois a beleza artística é a beleza nascida e renascida do espírito e, quanto mais o espírito e suas produções estão colocadas acima da natureza e seus fenômenos, tanto mais o belo artístico está acima da natureza. Sob o aspecto formal, mesmo uma má ideia, que por ventura passe pela cabeça dos homens, é superior a qualquer produto natural, pois em tais ideias sempre estão presentes a espiritualidade e liberdade. É verdade que segundo o conteúdo, por exemplo, o sol aparece como momento absolutamente necessário, enquanto uma ideia enviesada se desvanece como causal e efêmera. Mas, tomada por si mesma, a existência natural como a do sol é indiferente, não é livre em si mesma e autoconsciente. ⁹⁵

É evidente que esta afirmação de Hegel sobre a supremacia do belo artístico em detrimento do belo natural⁹⁶ é insuficiente para fundamentar o próprio conceito de beleza artística. No entanto, por se tratar de uma consideração introdutória e não se relacionar diretamente ao que nos propomos apresentar nesta parte, a saber, o lugar que a arte ocupa na esfera do espírito absoluto e a sua condição frente à religião e à filosofia, parece-nos suficiente apenas evidenciar o fato de que a arte, por ser a expressão sensivelmente bela do espírito absoluto, e o espírito por sua vez necessita supracumir [*Aufheben*] a sua condição natural para se manifestar como absoluto, necessita de ser um produto da mão humana para ser manifestação verdadeira do divino.

No entanto, o fato de a arte ser expressão sensível do divino, exatamente por isso, ela não ocupa o lugar mais elevado de expressão do absoluto, primeiro porque sua forma sensível a limita de manifestar o mais elevado interesse de um povo em uma determinada época (a época de Hegel) e, segundo, porque é ela (a arte) objeto de interesse para a forma mais elevada de expressão do absoluto: a filosofia que, por ser a forma mais perfeita, precisa dar conta de saber tanto de si quanto de todas as outras formas anteriores de expressão da sua condição absoluta. É nesse sentido, que nosso autor inicia sua obra afirmando que o objeto da sua empreitada é o “amplo reino do belo: a bela arte”, e “a autêntica expressão para [sua] ciência é a filosofia da arte e, mais

⁹⁴ Sobre a adequação da forma e do conteúdo manifesta na estátua do deus grego, conferir o capítulo II deste trabalho no item “A forma de arte clássica”.

⁹⁵ Cf. Hegel, 2001, § 14, p. 28.

precisamente, a filosofia da bela arte”⁹⁷. Essas duas características: a da limitação da arte frente à religião e à filosofia e, ao mesmo tempo, o seu caráter de objeto de expressão do que há de mais imediato no espírito absoluto, levaram Hegel, já na *Introdução aos Cursos de estética* a prognosticar a polêmica tese sobre o tema do “fim da arte”. Segundo Hegel, por não ser a arte a forma mais elevada de expressão dos interesses de sua época, sua destinação não é outra coisa senão a sua contemplação por meio do pensamento, “não para que possa retomar seu antigo lugar, mas para que seja conhecido cientificamente o que é arte”.⁹⁸

Na verdade, em nenhuma passagem dos *Cursos de estética*, Hegel utiliza a expressão “fim da arte” para tratar do real estado em que arte se coloca em sua época. No entanto, em diversas passagens, sobretudo, na *Introdução aos Cursos*, nosso autor manifesta a situação da arte frente à cultura da reflexão, deixando subentendida a necessidade de uma mudança no tratamento do conceito de arte:

O espírito do mundo atual, ou melhor, o espírito de nossa religião e de nossa formação racional se mostra como tendo ultrapassado o estágio no qual a arte constitui o modo mais alto do absoluto se tornar consciente. O caráter peculiar da produção artística e de suas obras já não satisfaz a nossa mais alta necessidade. Ultrapassamos o estágio no qual se podia venerar e adorar as obras de arte como divinas. A impressão que elas provocam é de natureza reflexiva e o que suscitam em nós necessita ainda de uma pedra de toque superior e de uma forma de comprovação diferente. O pensamento e a reflexão sobrepujam a bela arte.⁹⁹

Poderíamos dizer entre todas as outras considerações que ainda serão feitas a respeito do tema do fim da arte que, se por um lado, o tratamento filosófico dado à arte a coloca limitada frente à religião e à filosofia enquanto um modo de expressão do absoluto, por outro lado, a arte conquista uma nova relevância ao passar a ser objeto de contemplação filosófica, além de ser reconhecida cientificamente como verdade sensível do espírito absoluto. Diz Hegel:

A bela arte é, pois, apenas neste sua liberdade verdadeira arte e leva ao termo a sua mais alta tarefa quando se situa na esfera da religião e da filosofia e torna-se apenas um modo de trazer à consciência e exprimir o divino [das Göttliche], os interesses mais profundos da humanidade, as verdades mais abrangentes do espírito.¹⁰⁰

⁹⁷ Cf. Hegel, 2001, § 13, p. 27.

⁹⁸ Cf. Hegel, 2001, § 26, p. 35.

⁹⁹ Cf. Hegel, 2001, § 24, p. 34.

¹⁰⁰ Cf. Hegel, 2001, § 20-21, p. 32.

Esta passagem evidencia tanto o modo científico com que devemos, segundo Hegel, tratar a arte: o modo conceitual, quanto o limite da arte em relação à sua própria forma de expressar o absoluto. Outra passagem que corrobora estes dois aspectos, parece-nos mais enigmática e paradoxal. Cito Hegel:

Em todas estas relações a arte é e permanecerá para nós, do ponto de vista da sua destinação suprema, algo do passado. Com isso ela para nós a autêntica verdade e vitalidade e está relegada à nossa representação, o que torna impossível que ela firme sua antiga necessidade na realidade efetiva e que ocupe seu lugar superior.¹⁰¹

Nesta passagem, parece que Hegel realmente retira da arte todo o seu potencial de expressão de verdade do absoluto. Entretanto, logo na sequência desta passagem, nosso autor parece expressar melhor a sua necessidade de tratar a arte como algo do passado:

A ciência da arte é, pois, em nossa época muito mais necessária do que em épocas na qual a arte por si só, enquanto arte proporcionava satisfação. A arte nos convida a contempla-la por meio do pensamento e, na verdade, não para que possa retomar seu antigo lugar, mas para que seja conhecido cientificamente o que é arte.¹⁰²

Fica claro nesta parte que, tratar a arte cientificamente não só evidencia a necessidade de nos relacionarmos com ela de modo diferenciado, por meio da contemplação reflexiva, mas, também, de considerar sua história (seu passado) como condição de possibilidade para pensar sobre o modo como é possível a humanidade se relacionar com a arte no contexto da modernidade, abrindo caminhos para o seu futuro. Nesse sentido, nossa interpretação sobre o tema do fim da arte, está mais relacionada com o futuro da arte do que com seu “funeral”.

Feito esse delineamento do conceito hegeliano de arte e apresentada as considerações iniciais sobre a temática do fim da arte, agora podemos demonstrar como este conceito se desenvolve efetivamente, tanto no Ideal clássico, onde aparece o primeiro aspecto (o sentido fraco) do fim da arte, quanto no Ideal romântico, onde a arte atinge o seu aspecto mais elevado em termos de sua expressão (o sentido forte do tema do fim da arte). A determinidade desses dois momentos históricos de expressão sensível

¹⁰¹ Cf. Hegel, 2001, § 25, p. 35.

¹⁰² Cf. Hegel, 2001, § 26, p. 35.

da ideia absoluta será marcada pela articulação das formas particulares da arte, a saber, a arquitetura, a escultura, a pintura, a música e a poesia. É neste espírito que desenvolveremos o nosso próximo capítulo.

3 CAPÍTULO II

A aparência sensível da Ideia

Após as considerações sobre o modo como se desenvolve o conceito de arte e qual a sua relevância para o sistema de filosofia de Hegel, e para o tema do fim da arte, devemos ocupar-nos agora de expor como o conceito de arte é desenvolvido nos *Cursos de estética*, tanto em termos da sua determinidade lógica, quanto em termos de seu desenvolvimento histórico. Ocupar-nos-emos deste assunto para demonstrar como os dois sentidos do tema do fim da arte aparecem nos *Cursos de estética*: no contexto da dissolução da arte clássica e no contexto da dissolução da arte romântica. Precisamos esclarecer, entretanto, que apesar da relevância da arte panteísta oriental para o conceito de arte, segundo Hegel, a autêntica e mais original beleza da arte tem seu advento no contexto clássico, que por sua vez sucede o contexto da arte simbólica. E, já que os artefatos simbólicos são considerados por Hegel como “meros pressupostos e condições do nascimento exterior ao âmbito clássico”¹⁰³, partir do clássico e recuperar de dentro dele aspectos simbólicos relevantes, parece-nos o melhor caminho a percorrer. A ser assim, o primeiro passo do nosso percurso nesta etapa necessita considerar o conceito da arte como “a aparência sensível da Ideia”, para então passarmos às considerações sobre o Ideal clássico e romântico. Este primeiro passo justificará tanto as nuances do conceito de arte no interior do sistema de filosofia de Hegel, quanto à necessidade por ele de elaboração de um sistema das artes.

Como já antecipamos, nos *Cursos de estética* Hegel concebe a arte como “a aparência sensível da Ideia”. Esta tese é, na verdade, uma reelaboração de outra tese de juventude de Hegel, na qual a arte seria a “intuição de Deus”, tese esta apresentada em seu *Escrito sobre a diferença*¹⁰⁴ de 1801. A diferença entre as duas elaborações está bastante ligada à biografia do nosso autor, pois, no período em que Hegel escreveu a primeira tese, sua preocupação teórica ainda estava ligada a formulações metafísicas do conceito de “Deus”, nosso autor ainda carecia de conhecimentos mais aprofundados da

¹⁰³ Cf. Hegel, 2000b, § 31, p. 170.

¹⁰⁴ Sobre esta obra de juventude de Hegel conferir prefácio da tradução espanhola da: *Differenz des Fichte'schen und Schelling'schen Systems der Philosophie*, in: *Gesammelte Werke*, v. 4, Meiner, Hamburg, 1968; *Diferencia entre el sistema de filosofía de Fichte y el de Schelling*, trad. Juan Antonio Rodríguez Tous. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

arte de seu tempo, fato que só ocorrera em Berlim a partir dos anos de 1818¹⁰⁵. Além disso, segundo as palavras de Gonçalves (2010, p. 85), “a tese apresentada em seu *Escrito sobre a diferença* é reformulada por Hegel em sua filosofia da arte com uma linguagem mais especulativa (ou, racional), mais próxima do contexto teórico de sua *Ciência da lógica*”. A segunda tese, então, de que a arte é a “aparência sensível da Ideia”, se trata de uma tradução filosófica de uma formulação a princípio metafísica.

A arte segundo Hegel é a manifestação sensível da Ideia, ou mais precisamente, da “Ideia do belo”, como já sinalizamos brevemente no capítulo anterior deste trabalho. A “Ideia” é, em geral, para nosso autor, a unidade teórica do conceito com a realidade. Mas o que isto quer dizer? É bastante comum deduzirmos por conceito a tradução reflexiva e abstrata da realidade fenomênica, ou a definição e caracterização que fazemos de uma ideia por meio de palavras. Entretanto, para Hegel, o conceito não é nem uma coisa nem outra; nem ideia, nem abstração da realidade. O conceito para Hegel só pode ser Ideia apenas quando é presente na realidade, e em unidade com ela. Ou seja, o conceito em sua natureza já é a unidade em si com a realidade, e não abstração dela, pois ele “cria a realidade a partir de si mesmo como sendo sua”¹⁰⁶. Isto significa que a realidade funciona como uma espécie de autodesenvolvimento do conceito. O conceito por si mesmo não se dilui na realidade nem se neutraliza nela, mas apenas se apropria dela para realizar-se a si mesmo. Assim, também, a realidade não se dilui no conceito, mas só pode ser verdadeira na medida em que se manifesta como autodesenvolvimento do conceito, fora deste princípio a realidade é mero fenômeno, mera empiria, que não pressupõe nenhuma verdade. Isso que dizer, em geral, que a realidade é a expressão efetiva da autoprodução do conceito. Nessa unidade entre o conceito e a realidade, portanto, o conceito aparece como o dominante. Pois é ele produtor de si mesmo a partir da realidade. Mas, quanto à natureza do conceito, poderíamos nos perguntar se, na medida em que ele produz-se a si mesmo a partir da realidade, não permanece como unidade abstrata perante as diferenças com a realidade? Como conceito, diria Hegel, “ele já é a unidade de diferentes determinidades e, assim, totalidade concreta”¹⁰⁷, pois enquanto unidade com a realidade ele é Ideia, é totalidade, e não apenas abstração subjetiva. Poderíamos sustentar com Hegel, por exemplo, que os

¹⁰⁵ Sobre este assunto conferir: PINNA, Giovanna. *Estetica o filosofia dell'arte. Revisioni testuali e interpretazione dell'estetica di Hegel*, “Giornale critico della filosofia italiana” LXXXI (LXXXIII) (2001) 2002, pp. 503-511.

¹⁰⁶ Cf. Hegel, 2001, §145, p. 121.

¹⁰⁷ Cf. Hegel, 2001, §147, p. 123.

termos “homem”, “verde”, “belo”, não se referem inicialmente a conceitos, mas apenas representações abstratas e universais, porque só se tornam conceitos quando neles são demonstrados os diversos elementos em unidade. Por exemplo, na representação “homem” estão contidas as determinações sensíveis e racionais, a natureza e o espírito, a alma e o corpo, e assim por diante. Mas esta decomposição das várias determinidades do homem serve apenas para nós, pois o homem mesmo não é contido apenas desses elementos indiferentes um ao outro, mas é a unidade concreta e mediada desses mesmos elementos. O conceito neste caso é a unidade absoluta das suas várias determinações. Enquanto mera cisão reflexiva das várias determinidades, o conceito “homem” permanece como algo abstrato e psicológico, mas enquanto unidade com a realidade, enquanto Ideia, o conceito de homem é totalidade absoluta, portanto, unidade absoluta da subjetividade com a objetividade, é idêntico à realidade por meio da diferença em relação a ela.

O melhor exemplo para essa questão descrita por Hegel é a representação que temos de nós mesmos, do nosso eu autoconsciente. Pois o eu contém em si mesmo inúmeras determinações distintas umas das outras, uma constelação infinita de representações, pensamentos, sensações e percepções variadas, mas enquanto esta gama de elementos permanece apenas no interior do eu, estes conteúdos permanecem totalmente sem corpo e imateriais e, como diz Hegel, “comprimidos nesta unidade ideal enquanto o puro aparecer completamente transparente do eu em si mesmo”¹⁰⁸. A objetividade por si é a realidade do conceito. A ser assim, o eu só é verdadeiro quando é a subjetividade enquanto unidade ideal, mas a objetividade enquanto Forma da particularização autônoma e da distinção real de todos os momentos. Esta totalidade é a Ideia:

A Ideia é um todo segundo os dois lados do conceito subjetivo e objetivo, mas ao mesmo tempo a concordância e unidade mediadas, que eternamente se realizam e se realizaram, destas totalidades. Apenas assim a Ideia é a verdade e toda a verdade.¹⁰⁹

Tudo o que existe neste caso apenas possui verdade na medida em que é uma existência da Ideia. O fenômeno não é necessariamente verdadeiro simplesmente porque existe, mas porque sua existência corresponde ao conceito. Por isso o conceito, segundo a concepção de Hegel não pode ser algo estático e acabado, mas, o simples fato de

¹⁰⁸ Idem.

¹⁰⁹ Cf. Hegel, 2001, §150, p. 125.

existir objetivamente no seu ser-outro (na realidade), e esta realidade ser por si movimento, o conceito não pode ser outra coisa senão devir em uma Forma, em um Ideal. O Ideal é a Ideia realizada em uma determinada Forma histórica. No sistema das artes Hegel compreende três Formas de realização da Ideia, as quais trataremos mais tarde: o Ideal simbólico, clássico e romântico.

Por isso, a arte é a Ideia do belo, Ideia esta que possui existência em Formas determinadas, Formas e configurações sensíveis que historicamente se modificam de acordo com o tempo e o contexto histórico. Mas porque a arte é a Ideia do belo? Já na Introdução aos *Cursos de estética* Hegel nos sinaliza para existência de duas Ideias de beleza: a beleza natural e a beleza artística¹¹⁰ e que, a primeira, é a existência inicial da Ideia, como já explicamos brevemente no primeiro capítulo. Não poderemos nos deter afincado à elaboração hegeliana da beleza natural, mas sobre ela nos basta reforçar aqui que, apesar de considerarmos belas as produções da natureza: as cores, o céu, o mar, o sol, os animais, o belo artístico é superior à beleza da natureza.

A superioridade da beleza artística perante a beleza natural tem sua marca central, pois, na espiritualidade humana, segundo a qual “tudo o que é belo só é verdadeiramente belo quando toma parte desta superioridade e por ela é gerada”¹¹¹. Isso quer dizer que a verdadeira beleza é a beleza produzida pelo homem e para o homem, pois somente o espírito humano é capaz de expressar na exterioridade do mundo por meio da arte o que há de mais elevado em sua interioridade. Esta superioridade da beleza artística não retira de cena toda dimensão natural presente no artefato artístico, mas a suprassume [*Aufheben*], ou seja, supera a natureza conservando-a, na medida em que unifica o material sensível ao conteúdo espiritual. Hegel afirma que “o belo natural aparece somente como um reflexo do belo pertencente ao espírito”¹¹², o que significa dizer que, o espírito expresso pela beleza artística é uma natureza transfigurada pela perfeita adequação entre o lado natural e racional, sensível e inteligível, inconsciente e consciente do homem. O exemplo ideal desta unidade imediata é, de acordo com a interpretação de Hegel, o Ideal clássico:

O ponto central da arte é constituído pela união, que é fechada em si mesma para a totalidade livre, entre o Conteúdo e a forma simplesmente adequada a ele. Esta realidade coincidente com o conceito do belo, à qual em vão

¹¹⁰ Sobre a formulação hegeliana mais precisa da distinção entre o belo natural e o belo artístico conferir os capítulos II e III dos *Cursos de Estética*, (Vol. I).

¹¹¹ Cf. Hegel, 2001, § 15, p. 28.

¹¹² Idem.

aspirava a Forma de arte simbólica, conduz primeiramente a arte clássica à aparição.¹¹³

O Ideal clássico, como já notamos anteriormente, na *Enciclopédia das ciências filosóficas*, é considerado por Hegel como a mais adequada forma da beleza, pois a forma humana aparece no clássico como central e, por meio da estátua do deus grego realça a mais alta e verdadeira unidade entre o humano e divino. Somente na forma humana, diz Hegel, o espírito pode ter sua corporeidade, e assim sua expressão contemplável. Nesse sentido, o Ideal clássico realiza aquilo que o Ideal simbólico não alcança: a interpenetração do conteúdo espiritual na forma natural do homem e, com isso, expressa a mais perfeita aparência sensível da Ideia. Entretanto, não é a estátua do deus grego, nem o ponto de partida do clássico, nem mesmo o ponto de sua dissolução, mas o ponto central da beleza na arte. Falta-nos apresentar, ainda, uma vez delimitado o verdadeiro conceito de belo, a maneira pela qual no Ideal clássico esta beleza artística tem seu início, meio e fim e, como neste Ideal o tema do fim da arte tem seu lugar de destaque.

3.1 O Ideal Clássico e o Fim da Arte

Nos *Cursos de estética*, na parte *A Forma de arte clássica*, Hegel subdivide topologicamente sua exposição em três partes: em primeiro lugar, ele apresenta a Forma de arte clássica como o *resultado* da Forma de arte simbólica, bem como as controversas desta afirmação; em segundo lugar, Hegel define o clássico como o belo e o novo mundo artístico dos deuses gregos e; em terceiro lugar, ele expõe a dissolução e esvanecimento da arte clássica diante da necessidade de um novo mundo sem deuses.

Esta divisão acompanha o desenvolvimento dialético da arte em sua determinidade histórica que, de acordo com o sistema das artes de Hegel, perfaz três momentos da história universal das artes: o momento simbólico, o momento clássico e o momento romântico. Estes momentos universais da arte são atravessados nos *Cursos de estética* pelas formas particulares das artes que, no contexto do sistema, pressupõem a descrição da objetividade exterior e, por isso, os momentos particulares sob as quais se anunciam, por meio do material sensível, as Formas universais. De acordo com a

¹¹³ Cf. Hegel, 2000, § 13, p. 159.

interpretação de Hegel se, “por um lado, as artes particulares pertencem a uma das Formas de arte universais e constituem sua adequada efetividade artística exterior; por outro lado, apresentam a totalidade das Formas de arte”¹¹⁴. Isto significa dizer que cada momento particular de expressão artística na história da arte pressupõe, ao mesmo tempo, a expressão de um contexto histórico universal. Esta adequação dialética entre a particularidade e a especificidade de cada forma de expressão artística e sua dimensão universal exposta no sistema das artes, nos servirá como método para exposição tanto do Ideal clássico quanto do Ideal romântico.

Nos *Cursos de estética* as Formas universais estão expostas separadamente das formas particulares de arte, embora estejam ao mesmo tempo articuladas dialeticamente na totalidade do sistema. Entretanto, em função da especificidade do nosso trabalho e ao que nos propomos demonstrar nesta parte, a saber, os dois sentidos do tema do fim da arte (no contexto clássico e no contexto romântico), nossa exposição de cada Forma universal de arte será tecida pelas expressões artísticas e particulares que lhe pertencem. Deste modo, ao tratarmos do Ideal clássico, trataremos da mitologia, da escultura, da épica, da tragédia e da comédia que são, segundo Hegel, os melhores exemplos de expressões artísticas particulares do contexto clássico. Do mesmo modo, ao tratarmos do Ideal romântico, trataremos de expor a música, a pintura e a poesia como os exemplos que mais se adequam a este Ideal.

O Ideal clássico é, para Hegel, um momento do conceito do espírito livre (o espírito absoluto), momento no qual ele adentra a si mesmo, chega para si mesmo e é para si mesmo, ou seja, é o momento quando o espírito humano se reconhece como livre e universal. Não se trata, porém, de um reconhecimento da liberdade infinitamente verdadeira da subjetividade autônoma, contra tudo o que é substancial no espírito e o que é subsistente na natureza, mas, ao contrário, é, ainda, um momento onde o reconhecimento da liberdade e universalidade do espírito se encontra contido no costume de um povo, na substancialidade ética de uma cultura. É o momento onde o espírito humano se vê livre e acima de toda limitação da finitude do mundo, não porque nega o mundo a si mesmo, mas, porque se reconhece ao olhar para o mundo e encontrar nele seu próprio Eu. Necessidade e liberdade, dever e direito, natureza e espírito, singularidade e universalidade são oposições às quais uma não está em desacordo com a outra, ao contrário, as duas constituem uma constelação harmônica. Essa autonomia e

¹¹⁴ Cf. Hegel, 2001, § 115, p. 96.

liberdade do espírito humano, que se vê infinito de dentro da própria finitude de ser natural, é marca fundamental do que Hegel considera ser o Ideal clássico.

Se nos perguntarmos, assim como Hegel, qual o objeto mais determinado que o espírito humano se apropria no clássico para conquistar tal autonomia e liberdade para si mesmo, certamente a resposta não será a natureza humana e material enquanto tais, mas, uma natureza penetrada de modo perfeito pelo conteúdo do espírito na arte. Isso significa que a arte aparece no clássico como uma espécie de tecido substancial que unifica o lado natural e finito com o lado espiritual e infinito do humano. A arte no clássico é a atividade que eleva o espírito humano acima das suas limitações e conjunturas que empobrecem o ser humano naquilo que há de mais elevado em sua existência: sua liberdade e divindade. Nesse sentido, a atividade artística no contexto clássico é também uma atividade religiosa, pois a religião é, segundo Hegel, assim como a arte, uma atividade que eleva a individualidade humana acima das limitações da vida, ao mesmo tempo em que oferece ao homem sua condição de ser universal, como deus. Arte e religião, neste caso, se amalgamam nesta constelação como as principais e mais belas atividades do humano.

A arte simbólica, segundo Hegel, teve o mesmo papel de elevar à dimensão absoluta o espírito por meio da arte. No entanto, essa atividade de elevação se servia de configurações imediatas da natureza para expressão do absoluto. A figuração artística do deus no corpo animal é, para Hegel, um claro exemplo de tentativa em vão de busca pela unidade entre natureza e espírito. Essa falsa e vã tentativa de junção entre a dimensão natural e espiritual, finita e infinita da vida no Ideal simbólico, é a tarefa que desafia e determina o Ideal clássico:

Esta falsa junção, por meio de cuja superação e transformação o ideal se produz primeiramente como ideal, é, por isso, o que ele deve desenvolver como aquilo a ser superado no seu interior mesmo como um momento que pertence a ele mesmo.¹¹⁵

São três os elementos considerados por Hegel que articulam o processo de configuração do Ideal clássico: em primeiro lugar, a degradação do animal e seu afastamento da beleza livre; em segundo lugar, a luta e a guerra entre os deuses novos e antigos e; em terceiro lugar, o momento em que o espírito ganha seu direito de ser livre, e a natureza elementar constitui o lado positivo dos deuses. Sobre estes aspectos

¹¹⁵ Cf. Hegel, 2000, § 33-34, p.173.

procuraremos evidenciar os traços principais, apenas, a fim de mostrar o que está em jogo no processo de configuração do Ideal clássico.

A degradação do animalesco significa para Hegel a eliminação de toda possibilidade de figuração artística da forma animal como modo adequado de expressão da liberdade e infinitude do espírito. Trata-se, de modo geral, da negação pelo clássico da figuração simbólica do deus, como foi o caso da arte simbólica. O exemplo mais citado por Hegel nos *Cursos*, da primazia dada à forma animal, é o culto e a veneração pelos indianos e egípcios de determinados animais, ou, até mesmo, a associação de formas humanas misturadas a formas animalescas, como as únicas verdades divinas. A ausência de autoconsciência do humano como o único e o verdadeiro levou esses povos antigos a procurarem em vão, na obscuridade da interioridade animal, a verdade sobre si mesmos. Ao contrário dos egípcios e indianos, nos gregos o sacrifício do animal em detrimento da conservação e figuração artística, é o que valia como sagrado. O sacrifício significava para os gregos a exaltação do humano em relação ao animal, pois, para eles, sacrificar significava “preparar um banquete” (Odisseia, XIV, v.414; XXIV vol. 215) ¹¹⁶ em comemoração a si mesmos. O animal aparece no clássico não só como um ser digno de sacrifício, mas também como inimigo pernicioso dos deuses: por exemplo, o leão de Neméia estrangulado por Heracles, “a morte da serpente de Lerna, a caçada do Javali de Caledônia” ¹¹⁷. Estes atos de sacrifício, matança e caçadas não só ressaltam no clássico a superioridade e reconhecimento do humano como superior ao animal, como também realça a posição do ato heroico como um ato divino. Em fim,

a relação da forma animal na arte clássica é alterada em todos os aspectos, na medida em que é empregada para a designação do ruim, do que é mau, do insignificante, do natural e não espiritual, ao passo que antes ela era a expressão do positivo e do absoluto. ¹¹⁸

Frente a esta putrefação do animal, o clássico pode ser considerado, pois, como o Ideal que supera a natureza. Sua determinação principal é colocar no centro da verdade absoluta o espírito humano, a partir da Forma humana.

O segundo elemento de articulação da configuração da arte clássica diz respeito aos autênticos deuses gregos em contraposição aos deuses antigos, como diz Hegel. A diferença consiste, sobretudo, no fato de que os deuses gregos serem figurados

¹¹⁶ Cf. Hegel, 2000, § 37, p.176.

¹¹⁷ Idem.

¹¹⁸ Cf. Hegel, 2000, § 44, p. 182.

poeticamente como aqueles que se sabem e se querem, que são autoconscientes como potências espirituais. Com isso, diz Hegel, “o humano, em cuja forma eles são representados não é uma mera Forma posta apenas exteriormente pela imaginação neste conteúdo, mas reside no significado, no conteúdo, no interior”¹¹⁹. Esta interioridade espiritual na figuração humana corresponde a outro elemento que aparece no clássico de forma central: a individualidade. Enquanto na arte simbólica a natureza cósmica é personificada como o divino, por exemplo, o Sol na cultura egípcia é personificado como o deus *Horus*, na arte clássica a individualidade, ao contrário da personificação, é que constitui a determinação principal. No clássico, a individualidade humana é quem constitui o divino, não como uma espiritualidade livre em si mesma, pois os deuses do politeísmo grego ainda são potências naturais, uma vez que não são ainda senhores criadores da natureza, absolutamente livres, como é o caso do Deus judaico-cristão, mas também não são mais, como no Ideal simbólico, senhores da natureza, tendo em vista que *desdivinizaram* a natureza com a bela subjetividade humana.

No deus da arte clássica, por isso, permanece contido o poder natural, mas não como poder natural no sentido da natureza universal abrangente, e sim como eficiência determinada e portanto delimitada do sol, do mar, etc., em geral como potencia natural particular, a qual aparece como indivíduo espiritual e tem esta individualidade espiritual como a sua essência autêntica.

¹²⁰

Frente a isto, podemos notar que a configuração da arte clássica é marcada, sobretudo, pelo processo descrito por Hegel como a transfiguração na figuração artística da negatividade do espírito para sua positividade, do grotesco e rude ao belo, do selvagem e meramente natural ou fantástico ao humano, da sublimidade natural à bela individualidade. Este processo de transformação é o que marca o papel da mitologia grega: a transfiguração dos deuses antigos em novos deuses. Hegel compara este papel da mitologia ao papel desempenhado pela escultura, sobretudo porque, assim como a mitologia, a escultura ao figurar os deuses em sua forma autêntica para a intuição sensível, ao transformar a pedra sem Forma em Forma humana, configura a peculiaridade central da arte clássica que é a bela espiritualidade. Entretanto, embora a escultura represente a centralidade do clássico, a mitologia é quem representa, segundo

¹¹⁹ Cf. Hegel, 2001, § 46, p. 184.

¹²⁰ Cf. Hegel, 2001, § 48, p. 185.

Hegel, “a historia do nascimento dos deuses clássicos”¹²¹, que indica em seu conteúdo a passagem de forças divinamente naturais, ainda destituídas de Forma, à elevação até as formas firmes, instituídas de espiritualidade individual.

Hegel aponta três aspectos que marcam, por assim dizer, a luta mitológica de transição entre os deuses antigos e a nova genealogia dos deuses clássicos na arte grega: os oráculos dos quais o saber e o desejo dos deuses se anunciam ainda sem forma por meio de existências naturais; as potências naturais universais das quais tratamos anteriormente; e o progredir na transfiguração das personificações superficiais das potências naturais universais em indivíduos-deuses espirituais: por exemplo, a queda dos Titãs e a vitória dos deuses de Zeus. São muitos os exemplos literários na mitologia que podem servir para ilustrar este processo de configuração da arte clássica, mas destacamos, como Hegel, o *Mito de Prometeu*¹²², que representa um marco de destaque desse processo de transição:

Prometeu é um Titã de espécie única e a sua história merece uma atenção particular. Com o seu irmão Epimeteu ele aparece inicialmente como amigo dos deuses novos; a seguir ele surge como benfeitor dos homens, os quais aliás nada tem a ver com a relação entre os deuses novos e os Titãs; ele leva aos homens o fogo e, desse modo, a possibilidade de cuidar da satisfação das suas necessidades, do desenvolvimento das artes técnicas etc., artes que não são todavia mais algo natural e, por isso, aparentemente não estão mais em nenhuma conexão mais próxima com o que é titânico. Zeus pune prometeu deste ato, até que Hércules finalmente o liberta de seu sofrimento.¹²³

Hegel faz questão de descrever, quase que na íntegra, toda versão do mito de Prometeu, narrado no *Protágoras* de Platão, a fim de realçar nessa narrativa dois aspectos que nos chamam a atenção: em primeiro lugar, o aspecto que faz de Prometeu tanto um Titã quanto um novo deus; em segundo lugar, como a narrativa ressalta, a transfiguração e advento da beleza clássica. Quanto ao primeiro ponto, o ato de Prometeu de adentrar a acrópole de Zeus para roubar de Atena e Hefesto o fogo e as artes [*teknè*] para doá-las aos homens, destaca, sobretudo, a preocupação de Prometeu em suprir de algum modo as carências e necessidades dos homens, ato que o coloca na estirpe dos novos deuses. Entretanto, Hegel considera que, ainda, estas necessidades são carentes de espírito, porque dizem respeito aos fins imediatos da vida, fins estes ligados às necessidades primárias da natureza humana, o que coloca prometeu no mesmo

¹²¹ Cf. Hegel, 2001, § 49, p. 186.

¹²² A descrição feita por Hegel do *Mito de Protágoras* é, praticamente, uma repetição literal do *Protágoras* de Platão (320-322).

¹²³ Cf. Hegel, 2001, § 54-5, p. 190.

patamar de um Titã. A finalidade espiritual, a instituição do Estado, os costumes, a lei, o direito da propriedade, a liberdade, a coletividade, diz Hegel, “Prometeu não deu aos homens, apenas ensinou o ardil de vencer as coisas naturais e de utilizá-las como meio para a satisfação humana”¹²⁴. Essa tarefa ficou para Zeus que, por sua vez, distribuiu aos homens o pudor e justiça.

A interpretação do Mito de Protágoras destaca, em segundo lugar, como Hegel encontra na mitologia clássica, elementos que convergem para o nascimento¹²⁵ da arte clássica. No entanto, o próprio Hegel reconhece ser a mitologia, um elemento histórico por demais fraco, sobretudo, porque fornece à consciência e à existência apenas o que é simbólico e passageiro. “Apenas na lei, na eticidade, no Estado, há algo de firme que permanece na passagem das gerações”, diz Hegel.¹²⁶ Essa estabilidade ética, liberdade e repouso harmônico presente no clássico, acomoda seu significado espiritual, sobretudo, no material sensível da escultura do deus grego. Hegel sugere a este respeito inclusive que, se por um lado, a mitologia aponta para momentos de transição e perturbabilidade dos deuses particulares na medida em que eles agem e se relacionam negativamente com a sua existência, em busca de repouso de sua potência pelo ato heroico, por outro lado, na estátua do deus grego “a individualidade dos deuses não é apreendida na sua relação com o outro, ou é levada por meio de sua particularidade ao conflito e a luta, mas aparece no eterno repousar em si mesma, nesta dor da paz divina”¹²⁷. Isso significa, em termos concretos, que a manifestação da autêntica substancialidade ética do Ideal grego é marcada pela efetividade e particularidade da escultura do deus, primeiro porque só nela o repouso e beleza do contexto cultural grego se determinam e, segundo, porque somente neste repouso a perfeita unidade da natureza e do espírito, da necessidade e liberdade, da finitude da forma humana e infinitude do conteúdo divino, se expressam plenamente. Resta-nos mostrar neste caso o modo como esta perfeita harmonia e beleza se expressam na escultura.

¹²⁴ Cf. Hegel, 2001, § 57, p. 192.

¹²⁵ A respeito do nascimento dos deuses no Ideal clássico, Hegel o divide em duas sequências distintas: “Primeiramente, o nascimento dos deuses é uma sequência. Segundo Hesíodo, do caos se origina Gaia, Urano, etc., a seguir Cronos a sua linhagem, finalmente Zeus e os seus. Esta sequência aparece por um lado como um ascender das potências naturais mais abstratas e mais destituídas de forma para as potências naturais mais concretas e já configuradas mais determinadamente, por outro lado, um elevar-se inicial do espiritual sobre o natural [...] mais adiante, a sequência, tem-se de fazer valer igualmente como um avanço em direção aos deuses mais aprofundados e mais ricos em si mesmos, aparece também na forma do rebaixamento do mais anterior e do mais abstrato no interior da linhagem antiga dos deuses. Das primeiras e mais antigas potências é roubado o seu domínio, tal como Cronos destituiu Urano do seu trono, e os posteriores se colocam no seu lugar”. (Hegel, 2001, § 61, p. 195.)

¹²⁶ Cf. Hegel, 2001, § 54, p. 190.

¹²⁷ Cf. Hegel, 2001, § 87, p. 217.

Assim como na Forma de arte clássica o Ideal, ou seja, a Ideia representada e efetivada no solo histórico clássico, não se encontra imediatamente dada, mas remove de si primeiramente todo traço indevido e estranho advindo por sua vez de um contexto que certamente o antecede, isto se dá de igual maneira na estátua grega. Certos estágios da escultura se desenvolvem até encontrar sua plena beleza no clássico, este é o caso das esculturas mais antigas talhadas sobre a madeira pintada, nos egípcios. Poderíamos sobre estes estágios da escultura nos deter mais com afinco, mas como nosso interesse aqui se reduz em apontar o modo pelo qual o ideal clássico alcança por meio da escultura a sua efetividade plena, precisamos colocar de lado este assunto para dar lugar a três elementos que destacam a relevância da escultura para a formação [*Bildung*] cultural do mundo grego antigo, a saber, como se dá a unidade entre a natureza e o espírito manifesto em sua forma e conteúdo; o que esta unidade representa para a eticidade do povo grego; e quais as implicações ela representa para o destino da arte clássica.

Em relação ao primeiro ponto, temos dito repetidas vezes que a perfeita unidade expressa pela estátua grega expressa o ponto central do Ideal clássico. Isso se justifica por diversos fatores, como, por exemplo, a forma humana da estátua do deus, que, ao mesmo tempo em que sugere o lado finito do homem, sugere também a infinitude do deus. Finitude e infinitude aparecem interpenetradas uma a outra de maneira a elevar o humano ao status do deus, ao mesmo tempo em que à figura de deus é presentificado a sua dimensão humana. Mas, os traços subjetivos e as peculiaridades interiores, bem como suas idiossincrasias e determinidades naturais são excluídos desta expressão artística. O que permanece como destaque na estátua do deus é a universalidade do espírito humano presentificado nela, isto é, sua dimensão substancial, verdadeira e divina. Esta dimensão substancial está dada no clássico por meio da eticidade do povo grego, o seu Estado, sua organização social, política, artística e religiosa. Ao humano, cidadão da *polis*, cabe o papel central de, a partir do espírito ético, não só criar artisticamente, politicamente ou religiosamente este Estado ético, mas lutar pela sua conservação. Segundo Hegel, a arte é esta substância ética que, pelas mãos dos poetas, todo este espírito ético se expressa; e a estátua do deus é a expressão perfeita da unidade harmônica entre o que é humano em si (natureza) e o que é divino no homem, para-si (espírito). Isto não quer dizer, no entanto, que a subjetividade clássica seja livre, fechada em si mesma, pois a objetividade se sobressai na individualidade como *pathos*, isto é, ao homem ético a negação da subjetividade e da peculiaridade interior ainda

aparecem como condição *sine qua non* para sua elevação ao nível do deus, de modo que sua subjetividade interior aparece para exterioridade ética como negativa, como aquilo que sobra de si. É neste sentido que a necessidade humana se iguala à sua liberdade ética, e sua condição natural se unifica com sua espiritualidade.

Além desta humanidade expressa pela estátua do homem-deus, há que se destacar a sua pureza e espiritualidade em sua forma corpórea, pois é no corpo humano que a substancialidade do *ethos*, assim como a unidade entre a natureza e o espírito faz reluzir tal idealidade perfeita. Apesar da materialidade da estátua dizer respeito ao que há de mais grotesco na natureza (a pedra), a lapidação do mármore pelo artista o faz esculpir – não a partir da sua própria invenção e peculiaridade subjetiva, mas a partir do sua paixão pelo *ethos* – o seu próprio Si de modo a fazê-lo penetrar na interioridade do material bruto, a tal ponto de fazer que esta interioridade apareça na exterioridade sob a forma da beleza ideal. Três pontos desta composição destacam, segundo Gonçalves em corroboração a tese de Hegel, esta idealidade:

A linha reta quase vertical do nariz, em prolongamento da testa, que é considerada “a linha da beleza do rosto”, se opõe radicalmente ao perfil animal, em que este mesmo traço é praticamente horizontal. A expressão dos lábios entreabertos que não mostram os dentes indicaria a função exclusivamente espiritual ou humana da boca (a fala), e esconderia a sua função primitiva e animal (o ato de comer e beber). Em terceiro lugar a colocação mais profunda do que o natural dos olhos na face e sua representação como “cegos” aponta, para Hegel, a interioridade e recolhimento que devem caracterizar a individualidade bela ideal.¹²⁸

¹²⁸ Cf. Gonçalves, 2001, p. 169.



Figura 1. **Hermes carregando o menino Dionísio.** Provável cópia romana da escultura de Praxíteles datada do sec. IV a. c. Museu arqueológico de Olímpia, Grécia.



Figura 2. **O Doríforo, de Policeto.** Paradigma do cânone clássico masculino. Cópia no Museu Arqueológico Nacional de Nápoles, Itália.



Figura 3. **Ménade dançante.** Cópia feita em mármore da escultura de Escopas, datada de 340 a.c. Museu Albertinum, Dresden.

Diante destes argumentos, parece ficar claro o porquê Hegel considera a escultura a expressão artística central do clássico, não só em termos dos traços da espiritualidade ética nela presentificados, mas, sobretudo, pelo que esse traço significa em termos da elevação do espírito humano à sua absolutez: a idealização e lapidação pelo artista do material sensível, a corporeidade, a adequação entre a forma humana e significado divino, são a expressão da verdadeira beleza e liberdade do espírito. Entretanto, por outro lado, é Hegel mesmo quem reconhece que nessa bela unidade e harmonia, entre o humano e o divino na estátua do deus, falta ainda a expressão vital do espírito humano: o movimento, a ação. Além disso, falta aos homens-deuses clássicos a subjetividade extrusada pelo *pathos*, o necessário-em-si-para-si pertencente à singularidade dos deuses. Por isso,

o declínio destes belos deuses da arte é necessário pura e simplesmente por causa de si mesmo, na medida em que a consciência por fim não é mais capaz de se tranquilizar junto a eles e, por isso, se volta a partir deles em si mesma. De modo mais preciso, é já a maneira do antropomorfismo grego em geral na qual os deuses se dissolvem para a crença religiosa, bem como para a crença poética.¹²⁹

¹²⁹ Cf. Hegel, 2000, § 110, p. 235.

O próprio Hegel afirma, numa passagem anterior, que “os deuses clássicos já tinham em si mesmos o germe de seu declínio”. Isso quer dizer que o antropomorfismo da estátua do deus seria, em um único termo, a expressão da unidade concreta entre o humano e o divino, e o prognóstico de uma necessidade histórica de superação [*Aufheben*] desta unidade. A grande contribuição do método hegeliano neste caso está na percepção de que, no processo de desenvolvimento dialético da arte clássica, o germe do seu desfazimento se encontra desde o início no interior do próprio conceito de arte clássica. Pois assim como outros contextos históricos de manifestação do espírito, sua contradição dialética entre início e término sempre se estrutura sob a égide das nuances históricas e das necessidades culturais que lhe dizem respeito. Esse deslocamento e desfazimento entre o material sensível e a Ideia realçada pela escultura do deus, torna-se efetiva na ação do ator na tragédia grega.

De modo geral, a poesia é um gênero artístico não pertencente ao Ideal clássico, mas ao Ideal romântico, sobretudo, porque esta forma de arte está para além do antropomorfismo e a bela harmonia expressos pela estátua do deus. Ao mesmo tempo em que a poesia ultrapassa esta bela unidade harmônica da escultura, ela também desafia, conflita e desestabiliza tal serenidade. Este é o caso da tragédia grega que, por sua vez, não é nem a expressão da objetividade ética caracterizada pela poesia épica – das grandes expedições comunitárias ao exterior, tal como a guerra de Tróia, ou a defesa da pátria diante do estrangeiro, como as guerras contra os persas – nem a subjetividade lírica recolhida a si mesma, fechada em seus próprios sentimentos, sensações e conflitos interiores, mas a unidade efetiva entre a objetividade substancial e ética e a subjetividade lírica, que supera os fatos objetivos. Esta unidade entre o caráter épico e lírico se justifica na tragédia grega, sobretudo, porque nela há uma ação objetiva, mas tal objetividade não tem vistas a um fim objetivo, e sim, a um fim propriamente subjetivo; a objetividade na tragédia aparece para o sujeito da ação como um ponto de colisão a ser solucionado.

O conteúdo verídico do agir trágico é fornecido aos fins, assumidos pelos indivíduos trágicos, pelo círculo das potências por si mesmo legítimas, substanciais no querer humano: o amor familiar dos cônjuges, dos pais, dos irmãos, igualmente a vida do Estado, o patriotismo dos cidadãos, a vontade do dominador.¹³⁰

¹³⁰ Cf. Hegel, 2004, § 522, p. 237.

Se a estátua do deus grego expressa de modo harmônico a unidade entre a individualidade e a substancialidade ética, a tragédia, ao contrário, expressa a colisão entre estes dois lados. A substancialidade ética no trágico, apesar de ainda aparecer para o indivíduo como o conteúdo principal a ser apreendido por ele, a legitimidade do caráter individual que nele eclode por meio de sua ação que, por sua vez, contrasta com a estaticidade e repouso da escultura, coloca em colisão suas idiossincrasias e vicissitudes com sua verdade substancial. Não se trata, porém, de uma colisão consciente provocada pelo indivíduo intencionalmente, cujos fins da ação estejam desde o início articulados contra a substancialidade ética, mas de uma colisão inconsciente e inevitável ao próprio ato da ação. A ação do indivíduo trágico é por si só, o germe da colisão com o mundo, pois, apesar de a substância ética ser uma totalidade que pressupõe relações e potências diferenciadas, apenas no estado destituído de ação individual (no repouso e beatitude da estátua do deus) a unidade harmônica entre o particular e o universal é possível.

De acordo com a interpretação de Hegel, no próprio conceito desta totalidade ética coabitam tanto a unidade plena e harmônica entre a individualidade e universalidade quanto a transformação desta idealidade – “inicialmente ainda abstrata em efetividade real e aparição mundana”¹³¹, pois tal idealidade ainda é produto de uma beatitude e inação na efetividade mundana – em ação e colisão. Os exemplos de indivíduos trágicos mais citados por Hegel em sua estética são Agamenon, Clitmenestra, Orestes, Édipo, Antígona e Creonte. Esses personagens são para Hegel exemplos clássicos desta ação que tem finalidade individual, mas que o *pathos* universal que os impelem enquanto conteúdo universal os coloca na direção de um desfecho de interesse universal: a solução trágica. Segundo Hegel, por meio desta solução, “a eterna justiça se exerce nos fins e nos indivíduos, de tal modo que ela produz a substância e a unidade ética por meio do declínio da individualidade que perturba o repouso”¹³². Isso significa para Hegel que, embora o caráter, a peculiaridade e as idiossincrasias individuais assumam na tragédia aquilo que é em si válido, é a reconciliação por meio do declínio trágico do indivíduo quem revela, por assim dizer, a potência da eticidade diante de sua violação.

Se, por isso, o caráter trágico, tal como ele nos inspirou o temor diante da potencia da eticidade violada, deve despertar em seu infortúnio uma simpatia

¹³¹ Idem.

¹³² Cf. Hegel, 2004, § 524, p. 237.

trágica, então ele deve ser em si mesmo pleno de conteúdo e valoroso. Pois apenas um conteúdo verdadeiro toca o peito nobre do ser humano e o abala em suas profundezas.¹³³

É interessante notarmos aqui, que ao mesmo tempo em que a ação trágica perturba a tranquilidade e harmonia da substância ética por meio da finalidade individual, ela também tem como seu desfecho e solução a própria unidade ética por meio do resurgimento do substancial como eternamente vitorioso e reconciliador, que elimina da individualidade conflitante toda a sua unilateralidade falsa e conserva apenas o lado positivo. Entretanto, enquanto que a subjetividade que nasce na ação trágica, como unificação entre a subjetividade e a substância na própria ação e declínio da figura da individualidade, na comédia (forma que sucede a tragédia), inversamente, aparece como subjetividade, que em sua segurança infinita conquista o domínio. Se há um elemento de declínio presentificado pela expressão cômica, este elemento nada tem a ver com a subjetividade do personagem, como é o caso do herói trágico, mas sim com o próprio esgotamento do princípio clássico.

A comédia, ao contrário da tragédia, aparece descrita nos *Cursos de estética* como a expressão artística marcada pela confiança do indivíduo em estar acima de sua própria contradição, ou seja, acima do seu tempo e determinidade, que sabe suportar a dissolução dos seus fins e realizações por meio do riso, trata-se de uma subjetividade cujos “fins e caracteres são em si e para si destituídos de substância e contraditórios”¹³⁴. O terreno universal sobre o qual impera a comicidade é, segundo Hegel, “um mundo no qual o homem como sujeito se faz mestre completo de tudo o que de outro modo lhe vale como o Conteúdo essencial de seu saber e realizar”¹³⁵; um mundo destituído de interesse universal, pela finalidade humana, pelo querer e pela ação, pela substancialidade ética; um mundo marcado pela descrença dos valores creditados como a verdade espiritual, marcado pelo recolhimento do sujeito em sua própria interioridade, que é “senhora” de si e de sua efetividade. Esse terreno do cômico é o terreno da dissolução do Ideal clássico, da “dessubstancialização ética”, do “fim da arte” em seu sentido fraco do termo, mas é também o terreno para transição para o Ideal romântico.

O princípio desta transição está no fato de que o espírito – cuja individualidade até agora foi intuída como em consonância com as verdadeiras substâncias da natureza e da existência humana e que se sabia e se encontrou nesta consonância segundo a sua própria vida, querer –

¹³³ Cf. Hegel, 2004, § 525-6, p. 238-9.

¹³⁴ Cf. Hegel, 2004, § 528, p. 241.

¹³⁵ Cf. Hegel, 2004, § 527, p. 240.

começou agora a recolher-se na infinitude do interior, mas ao invés da verdadeira infinitude, ganhou em si mesmo apenas regresso formal e ele mesmo ainda finito.¹³⁶

O Estado grego, por sua vez, dissolve-se por meio do seu próprio princípio de configuração e organização social, pois, “um Estado em tal espécie de liberdade, tão imediatamente idêntico com todos os cidadãos, que enquanto tais já têm em suas mãos em todas as ocasiões públicas a atividade suprema”¹³⁷; um Estado onde a subjetividade em nada se opõe ao tecido ético, não pode ter outra determinidade senão a incompletude e fraqueza institucional em seu interior, que não leva às últimas consequências as necessidades e destinos da subjetividade humana.

Esse modelo de Ideal desperta em si mesmo, segundo Hegel, uma necessidade de subjetividade superior por parte do próprio sujeito, que por sua vez deseja ser livre não apenas no interior do Estado, de seus costumes, “mas em seu próprio interior, na medida em que quer gerar para si, a partir de si mesmo, o bem e o correto em seu saber subjetivo, e o levar ao reconhecimento”¹³⁸. A verdade que impera no clássico, a partir da totalidade ética que a ele subjaz, ainda não corresponde ao verdadeiro conceito de liberdade. A comicidade, neste caso, aparece como a expressão sobre a qual tal dissolução se efetiva.

Assim como demonstramos no contexto da *Fenomenologia do espírito* que a tragédia grega expressa o advento da subjetividade que conflitua com a totalidade ética por meio da ação, e a comédia, por sua vez, expressa, a partir do riso, a emergência de um novo modelo de subjetividade que supera o princípio da substancialidade ética, nos *Cursos de estética*, Hegel também se apoia no mesmo princípio argumentativo, do qual tratamos de tematizar neste trabalho como a dessubstancialização ética da arte. Entretanto, se no contexto da *Fenomenologia* o fundamento central para este conceito se estruturou a partir da nossa argumentação de que na arte cômica o ator grego faz troça do *ethos*, sobre o qual não mais se reconhece, pois não encontra na exterioridade imediata da substância ética a sua essência e verdade, no contexto dos *Cursos* encontramos o mesmo aporte conceitual, mas com algumas diferenciações e, até mesmo, aparentes contradições, as quais precisamos esclarecer.

Ao falar da arte cômica como uma expressão que ridiculariza e destitui, por meio da confiança na própria subjetividade, todo o sentido de o sujeito encontrar no

¹³⁶ Cf. Hegel, 2000, § 117, p. 241.

¹³⁷ Idem.

¹³⁸ Cf. Hegel, 2004, § 118, p. 242.

mundo o Conteúdo essencial para o si mesmo, Hegel faz certa afirmação que parece desconstruir toda a potencialidade do cômico enquanto a expressão artística da dessubstancialização ética. Diz Hegel:

Mas o que se destrói nesta solução não pode ser nem o substancial nem a subjetividade como tal. Pois como arte verdadeira, a comédia também tem de se submeter a tarefa de levar à aparição, por meio de sua expressão, não o racional, por assim dizer, em si e para si, como aquilo que é em si mesmo errado e que desmorona, e sim, ao contrário, como aquilo que não permite uma vitória final, também na efetividade, à tolice e irracionalidade, às falsas oposições e contradições.¹³⁹

Esta passagem torna claro o fato de que a comicidade artística não pode de modo algum destituir em sua expressão a substância ética, muito menos a subjetividade. Nesta afirmação, inclusive, Hegel se apropria, a título de exemplo, da comédia aristofânica e afirma que Aristófanes “não faz troça sobre o que é verdadeiramente ético, da verdadeira crença nos deuses, da arte sólida; porém, das degenerescências da democracia, da qual a crença e o costume antigos desapareceram”. Do mesmo modo como não faz sentido para Hegel falar de destruição da totalidade ética por meio da expressão cômica, sobretudo porque esta precisa fazer aparecer na sua expressão tal efetividade, assim também podemos nos perguntar o que a comédia destrói afinal em sua expressão? A resposta vem do próprio Hegel:

A subjetividade cômica tornou-se senhora daquilo que aparece na efetividade. A presença real adequada do substancial desapareceu; se o que é em si mesmo destituído de essência se perde a si mesmo devido à sua existência aparente, então o sujeito se faz mestre também desta dissolução e permanece em si mesmo inatingível e bem disposto.¹⁴⁰

Sendo assim, o que se destrói por meio da expressão cômica não é outra coisa senão a possibilidade de unidade e reconhecimento imediato do sujeito com a substância ética. O que tematizamos, pois, como sendo a dessubstancialização ética da arte diz respeito ao esgotamento do modelo de subjetividade no Ideal clássico, determinada pela exterioridade do mundo ético, bem como a necessidade de superação deste modelo por meio da busca, pela própria interioridade subjetiva, de um modelo de

¹³⁹ Cf. Hegel, 2004, § 530, p. 242.

¹⁴⁰ Cf. Hegel, 2004, § 531, p. 242.

subjetividade superior. Esta dessubstancialização ética da arte marca, por assim dizer, o sentido fraco da tese do fim da arte. Fraco, porque, o fim da arte instituído pela nulidade do mundo ético por meio da expressão cômica inaugura a destruição da arte, não no sentido da impossibilidade de se instituir um novo modelo de subjetividade por meio do fazer artístico, mas da impossibilidade de ser fazer arte ao modo clássico.

Feitas estas considerações sobre o Ideal clássico e o modelo de subjetividade que dele eclode por meio da arte, desde seu nascimento com a poesia mitológica até a arte cômica, que por sua vez consolidou sensivelmente o primeiro e mais fraco sentido do tema do fim da arte, nos cabe agora demonstrar por meio do Ideal romântico, como a subjetividade se expressa por meio da arte e qual o sentido do tema do fim da arte neste contexto, nos *Cursos de estética*.

3.2 O Ideal Romântico e o Fim da Arte

Tal como notamos acima, o fim da arte clássica é marcado não só por condições sociais, políticas¹⁴¹, religiosas, mas, sobretudo, pela necessidade histórica do espírito humano de ir além da sua limitação de aparição sob a forma sensível imediata, pois, apesar desta forma de aparição realizar concretamente a mais perfeita unidade entre a natureza e o espírito, o conteúdo espiritual que nela se revela opõe-se igualmente ao verdadeiro conceito do espírito, que necessita para sua liberdade e infinitude realizar em si e a partir de si mesmo sua objetividade, sem necessitar da exterioridade da existência para ser absoluto. Essa realização tem sua completude e efetividade por meio do Ideal de arte romântica.

O Ideal romântico é para Hegel o momento histórico sob o qual o espírito humano ao invés de mergulhar sua interioridade na exterioridade natural e corpórea, como o fez no contexto clássico, se torna certo de sua verdade apenas pelo fato de direcionar a si mesmo para sua própria interioridade e nela encontrar a sua universalidade; a objetividade do mundo que no contexto clássico se configurava como a sua condição imanente de realização e completude, agora aparece inadequado para não dizer desnecessário. Assim, igualmente, a bela individualidade que no Ideal clássico

¹⁴¹ Segundo a interpretação de Karl Löwith, a passagem do contexto clássico ao contexto romântico pressupõe, necessariamente, consequências políticas, pois “o Estado grego era, por certo, já também um estado de liberdade (democrática), mas apenas uma liberdade da “felicidade e do gênio”. Com o cristianismo entra em cena o princípio da liberdade absoluta (monárquica), na qual o homem se sabe idêntico ao poder ao qual ele mesmo se relaciona. A liberdade grega era condicionada pela escravidão, a cristã é infinita e incondicionada”. Sobre o assunto conferir: (Löwith, 2013 p. 40-41).

se realizou de modo mais completo e harmônico porque nele a exterioridade corpórea era interpenetrada adequadamente pelo significado espiritual, agora, no Ideal romântico, esta unidade bela se desfaz, de modo que o próprio conceito de beleza se direciona para o que é interiormente espiritual e não mais exteriormente concreto. O que aparecia no clássico como unidade bela por meio do corpo, agora, no romântico, aparece como algo interior expresso pela alma do artista. Além disso, a essência que no clássico aparecia cindida entre a corporeidade e a substancialidade ética agora parece unificada efetivamente à própria subjetividade. O substancial ou o verdadeiro no Ideal romântico não deve, por isso, “estar além do que é humano [*Menschlichkeit*] e estar despido do antropomorfismo da intuição grega, mas o humano [*Mensliche*], enquanto subjetividade efetiva deve ser tornado princípio e o que é antropomórfico, como já vimos anteriormente, deve ser desse modo tornado completo”¹⁴².

Sendo assim, o que nos cabe nesta parte será, em função da especificidade do nosso tema, demonstrar em primeiro lugar como por meio da arte o espírito se realiza sob a forma da interioridade absoluta do Ideal romântico, em segundo lugar, como pelas artes particulares (pintura, música e poesia) esta interioridade absoluta se expressa efetivamente e, em terceiro e último lugar, em que esta realização implica para o tema do fim da arte e, igualmente, em que sentido a dissolução do Ideal romântico afigura de modo pleno o verdadeiro significado do tema do fim da arte. Ao realizarmos estas considerações, estaremos em condição de apresentar integralmente, no último capítulo deste trabalho, tanto o significado integral do tema do fim da arte na letra do texto, quanto as vicissitudes e implicações deste tema para o espírito da arte contemporânea.

O Ideal romântico, segundo a interpretação de Hegel, tem por um lado, como conteúdo, a interioridade absoluta, ou seja, a interioridade do espírito humano livre em si e a partir de si mesmo; por outro lado, a Forma deste conteúdo é a subjetividade espiritual mesma, sob a qual a infinitude do espírito se realiza como absoluto. Isso significa que, assim como o Ideal simbólico e clássico, o espírito se manifesta duplicadamente na arte romântica, do lado da Forma e do conteúdo. Entretanto, se na arte simbólica esta duplicidade aparecia de modo descompensado, dando destaque à Forma natural em detrimento do conteúdo espiritual e se, no caso da arte clássica, este descompasso é suprimido pelo adequado equilíbrio entre Forma e conteúdo, no Ideal romântico ele se reestabelece, apenas, para o lado espiritual, o qual, por sua vez,

¹⁴² Cf. Hegel, 2000, § 129, p. 253.

estabelece a plena unidade da Forma e do conteúdo outrora cindidos. Isso significa que, apesar de o conteúdo espiritual no Ideal romântico sobrepujar, por assim dizer, a Forma da natureza humana no modo da expressão artística, este desequilíbrio, por outro lado, apresenta em si o fim da aparência cindida entre o significado espiritual e a Forma deste significado, ou nas palavras de Hegel,

Este infinito em si mesmo e universal em si para si é a negatividade absoluta de tudo o que é particular, a unidade simples consigo mesma que consumiu todo o que é reciprocamente separado, todos os processos da natureza e seu ciclo de nascimento, desaparecimento e renascimento, toda limitação da existência espiritual.¹⁴³

Ora, se do lado do espírito humano a cisão entre a interioridade formal e a essencialidade espiritual é negada por meio da unidade de ambas, em si e para si mesma, e, se, a história universal coincide dialeticamente com o desenvolvimento do espírito por meio da arte, como demonstramos no Ideal clássico, assim também, a história da arte, bem como a história universal, em suas múltiplas determinações (religiosa, social, cultural, etc.) deve manifestar em si mesma esta unidade espiritual. Este é o caso da religião do Ideal romântico: o cristianismo. Se na religião do panteísmo oriental, a qual confere significado ao Ideal simbólico, a figura do deus é marcada pela mistura nada clara do elemento divino com o elemento natural, se assim também, na religião politeísta grega a individualidade dos deuses aparece cindida em termos da potencialidade e verdade universal, no Ideal romântico o cristianismo unifica essa verdade universal por meio de uma única identidade infinita: a figura de Jesus Cristo. Nas palavras de Hegel, nesta unidade,

os deuses estão destronados, a chama da subjetividade os destruiu, e em vez da plástica multiplicidade de deuses, a arte conhece agora apenas um deus, um espírito, uma autonomia absoluta, que permanece enquanto o saber e o querer absoluto dela mesma consigo mesma em unidade livre, e não mais se desfaz naqueles caracteres e funções particulares, cuja única coesão era a coerção de uma necessidade obscura.¹⁴⁴

Diante da afirmação de que a exterioridade sensível aparece para a subjetividade absoluta como algo a ser negado, poderia se supor com isso que, à esta subjetividade, escaparia toda possibilidade de exposição artística, e apenas a Forma do pensamento

¹⁴³ Idem.

¹⁴⁴ Cf. Hegel, 2000, § 130, p. 254.

corresponderia à demanda desse significado. No entanto, segundo a interpretação de Hegel, a mesma subjetividade que nega a exterioridade da existência também a penetra e se recolhe em si mesma desde essa realidade exterior. Sendo assim, tal movimento da subjetividade, ao mesmo tempo em que negativamente se recolhe em si e se afirma como absoluto na medida em que unifica o significado espiritual à sua Forma espiritualizada, igualmente, também se recolhe desde a realidade exterior da existência imediata e, por causa desta existência, também imediata, fundada no interior do absoluto, torna a subjetividade passível de ser apreendida pela arte. A ser assim, o papel da arte neste novo movimento consiste efetivamente em levar à intuição a consciência do universal ao sujeito, e esta consciência de ser sujeito universal é por sua vez marcada pela existência de Deus, não como um mero ideal gerado pela fantasia, mas como a condição divina efetivada na própria subjetividade.

Nesse sentido, segundo Hegel, o conteúdo que a arte romântica se apodera, em primeiro lugar, a fim de levar à intuição o significado da condição absoluta da própria subjetividade, é a história de Cristo. Mas não é a arte mesma quem produz este conteúdo nessa primeira fase do romântico, como era o caso da arte simbólica ou da arte clássica, a arte agora apenas conduz esse conteúdo à intuição, conteúdo que, por sua vez, já está presente na representação religiosa, fora do âmbito artístico.

A religião constitui aqui, enquanto a consciência universal da verdade, em grau completamente diferente, o pressuposto essencial para a arte também existe no presente, pelo lado do modo da aparição exterior, para a consciência efetiva na realidade sensível enquanto acontecimento prosaico.¹⁴⁵

A realidade exterior se torna neste caso um elemento indiferente, no qual o espírito necessita negar para si a fim de se estabelecer como absoluto para além da finitude, livre em si e para si mesmo. À arte, neste caso, resta a tarefa de levar à intuição essa negatividade e indiferença do prosaísmo mundano de modo a estabelecer toda impossibilidade de o espírito encontrar na exterioridade da existência algo de belo. A beleza possível se encontra na própria interioridade livre. Vale resaltar, entretanto, que esse movimento implica necessariamente na abertura de um jogo entre a categoria do belo Ideal e a categoria do não-belo, pois, afinal, o movimento de recolhimento da subjetividade em si que, a partir de si mesma, se reconhece como livre de toda determinidade mundana, abre espaço para considerar o não-belo acima da própria

¹⁴⁵ Hegel, 2000, § 139, p. 260.

beleza, sobretudo, se considerarmos que o verdadeiramente belo é o que é harmoniosamente equilibrado entre a interioridade subjetiva e a exterioridade mundana.

Hegel chega a declarar neste momento do Ideal romântico a presença de duas dimensões da existência que se contrapõem uma a outra: o “reino espiritual”, em si mesmo acabado, e o “reino exterior” que, libertado da firme união coesa com o espírito, se torna meramente efetividade empírica. Poderíamos dizer com isso, que o Ideal romântico em seu primeiro círculo é marcado pela história da negação da vida finita pela subjetividade, negação de um mundo empírico, o qual em nada contribui para a espiritualidade interior. Esta é a história de Cristo, um Deus singular que se faz homem no mundo, mas que nega o mundo pela morte do corpo e resurge como divino, acima de toda finitude mundana. Nas palavras de Hegel, a história do espírito é a história do deus-homem, que se livra do corporal por meio da dor, do sofrimento e da morte, mas que ressuscita “enquanto o Deus glorificado, enquanto o espírito efetivo, que agora certamente entrou na existência singular, mas que do mesmo modo é essencialmente Deus verdadeiro enquanto espírito em sua comunidade”¹⁴⁶.

Segundo Hegel, são três esferas que configuram esse círculo religioso do Ideal romântico, quais sejam, a história da *Redenção de Cristo, o amor e a comunidade*. Como já notamos, a Redenção de Cristo se refere ao momento em que o espírito absoluto é exposto em Deus, que por sua vez se torna homem e tem sua existência efetiva na finitude mundana, e que leva a aparição por meio de sua existência efetiva, o absoluto. O amor, por sua vez, é considerado pelo filósofo alemão a Forma sob a qual a interioridade espiritual, ao reconciliar-se consigo mesma por meio da arte, se reconhece e se sabe, não por meio do puro pensamento, mas na Forma do próprio sentimento. De modo mais preciso, o amor é um sentimento interior que por si mesmo corresponde ao conceito do espírito livre, pois a sua essência consiste precisamente em abrir mão da consciência de si mesmo e abandonar-se num outro si mesmo, em abandonar-se em Deus que, por conseguinte, tem sua verdade exposta e apreendida pela figura de Cristo. A ser assim, por mais que o amor seja este sentimento espiritual e interior, ele ao mesmo tempo, também adquire uma existência exterior, sensível. Hegel considera o amor como a Forma do ânimo que tem seu significado em Deus e sua efetividade no corpo de Cristo, o sentimento pelo qual a interioridade espiritual se reconcilia com sua realidade; o amor é o conceito Ideal e mais perfeito de reconciliação do interior com sua

¹⁴⁶ Cf. Hegel, 2000, § 149, p. 270.

realidade na Forma da arte romântica em seu círculo religioso. Já a comunidade, por sua vez, corresponde à expansão desde a interioridade espiritual e absoluta até à humanidade. Sendo o homem uma personalidade singular e finita que por si imediatamente se distingue da infinitude livre, somente por meio da negação de si enquanto determinidade finita pode reconciliar-se com Deus e existir como espírito absoluto; a comunidade é esta condição que realiza a unidade entre o espírito humano e o espírito divino no próprio seio da efetividade humana. É por meio da comunidade cristã que o homem nega a sua própria condição finita de indigência, de pecado e de perecimento mundano, e se converte à infinitude divina em si e para si mesmo.

A arte que corresponde a esse círculo e que faz dele uma efetividade histórica é a pintura. Apesar de a antiguidade clássica ser marcada por pintores excelentes e obras geniais, é o próprio Hegel quem diz que a verdadeira vocação da pintura está no contexto da arte romântica, pois somente nesta Forma o sentimento que se releva intuitivamente na espacialidade pictórica se adéqua, e expressa perfeitamente o conteúdo espiritual da interioridade humana. A pintura é forma pela qual, por meio da sua espacialidade e material consegue alcançar a profundidade da alma em sua riqueza de sentimento, de caráter, de acontecimentos e situações determinadas pelo peito humano. Diferentemente da escultura clássica que não conseguia em sua forma e material expressar a interioridade do ânimo humano, bem como a sua expressão fisionômica do olhar, dos gestos e da vivacidade, mas apenas se reduzia ao repouso beato e estático, a pintura, ao contrário, consegue alcançar tal profundidade colocando em destaque o que há de mais íntimo e vivo no interior da subjetividade.

Se nos perguntarmos sobre qual conteúdo a pintura tem por finalidade expor, encontraremos mais uma justificativa para sua perfeita adequação ao Ideal romântico, pois, a autêntica finalidade e significado expressos pela atividade pictórica é a reconciliação do ânimo subjetivo com Deus, que na figura humana de Cristo trilhou o caminho da dor expresso na tela. Entretanto, o conteúdo religioso não é o único conteúdo autêntico da pintura, sobretudo se considerarmos a pintura holandesa e alemã que, ao contrário do conteúdo religioso, expressa a mundanidade em suas múltiplas vicissitudes. Mas, se dermos um passo atrás com a argumentação de Hegel, este faz questão de ressaltar que “a intimidade substancial é apenas a da religião, da paz do sujeito que sente”, e que se eleva acima da mera naturalidade e finitude da existência à medida que unifica sua intimidade a Deus. Trata-se de uma interioridade anímica que deseja a si mesma, mas a partir do outro de si mesma, não a partir de seus próprios

desejos, inclinações, paixões, mas a partir do substancial em si mesma: Deus em sua deusidade infinita e absoluta. Este é o caráter do amor religioso que nega a si para ir ao encontro da substância, da verdade, da infinitude que está em Deus.

O ponto central ideal e o conteúdo principal do âmbito religioso, tal como já foi considerado na Forma de arte romântica, são constituídos pelo amor em si mesmo reconciliado, satisfeito, cujo objeto na pintura, uma vez que esta também tem de expor o Conteúdo o mais espiritual na forma da efetividade humana, corporal, não deve permanecer nenhum além espiritual, mas deve ser efetivo e presente. Logo podemos designar a *sagrada família* e preferencialmente o amor da Madona pela criança como o conteúdo ideal pura e simplesmente adequado deste círculo.¹⁴⁷

Mas, afora este conteúdo central da sagrada família, outros conteúdos substanciais se expressam por meio da pintura neste mesmo círculo, a saber, a exposição da paixão, “do escárnio, da coroação de espinhos, do *Ecce Homo*, da via *crucis*, da crucificação, da deposição da cruz, do sepultamento”¹⁴⁸, mas também da morte de Maria e sua assunção pintada por Scorel e a penitência, devoção, conversão e adoração a Deus, pintada nas obras de Rafael¹⁴⁹.

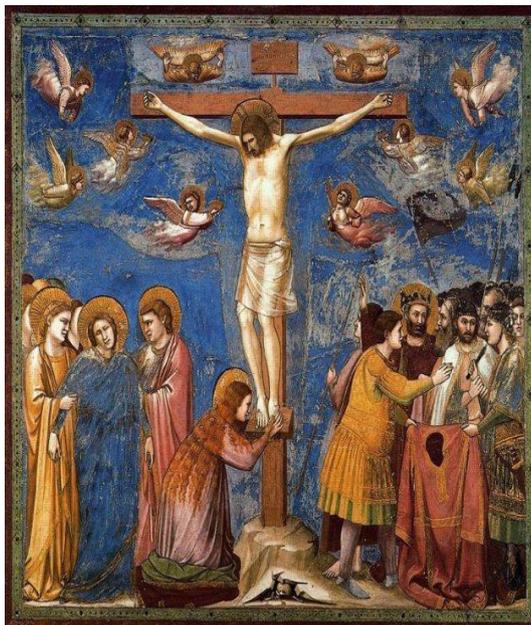


Figura 4. Giotto di Bondone. **Crucificação.** Pintura na Cappella degli Scrovegni, em Pádua (1304-1306).

¹⁴⁷ Cf. Hegel, 2002, § 45, p. 215.

¹⁴⁸ Cf. Hegel, 2002, § 50, p. 219.

¹⁴⁹ Rafael Sanzio (1483- 1520) foi um mestre da pintura e da arquitetura da escola de Florença durante o Renascimento italiano, celebrado pela perfeição e suavidade de suas obras. Junto com Michelangelo e Leonardo Da Vinci forma a tríade de grandes mestres do Alto Renascimento.



Figura 5. Rafael 1483-1520. **Deposição de Cristo** (1507). Galeria Borghese, Roma.

De acordo com o desenvolvimento histórico da pintura, descrita nos *Cursos* de Hegel, a atividade que mais se destaca neste círculo religioso é a pintura bizantina e italiana em seus momentos mais antigos. A diferença fundamental entre estes dois contextos artísticos está no fato de que, enquanto a pintura bizantina oferece destaque à dor, ao sofrimento, morte e finitude do corpo humano, a pintura Italiana, ao contrário, enfatiza a ideia de vitória espiritual, de modo que na sua exposição o que aparece é a beatitude, a alma feliz, a piedade, a beleza imperturbada de Cristo.¹⁵⁰ O elemento da dor que por vezes aparece na pintura italiana se comporta mais de modo exaltado do que ofensivo em seu sofrimento corporal, diz Hegel. O desenvolvimento e supressão na pintura italiana da rudeza e primitivismo presente na pintura bizantina neogrega se deu ao longo de um penoso caminho que, segundo Hegel, em Duccio¹⁵¹ e Cimabue¹⁵², encontrou uma ruptura importante para o avanço pictórico. Duccio e Cimabue “procuraram rejuvenescer no próprio espírito, tanto quanto possível, os restos escassos

¹⁵⁰ Esta interpretação hegeliana do contraste entre o conteúdo da pintura bizantina e da pintura italiana antiga tem seu fundamento nas “Investigações Italianas” de Karl Friedrich Von Romohr, da qual Hegel faz citação em seus *Cursos de estética*. A este respeito Conferir: Hegel, 2002, § 111, p. 262.

¹⁵¹ Duccio di Buoninsegna (1255-1319) foi o mais influente pintor do seu tempo e da Escola Sienesa. Teve grande influência na formação do estilo chamado *Gótico Internacional* e, ainda, foi um dos principais rivais de Giotto.

¹⁵² Cimabue (1240 – 1302) foi um pintor florentino e criador de mosaicos. Ele também é popular por ter descoberto Giotto e ser considerado o último grande pintor italiano a seguir a tradição bizantina.

da espécie antiga do desenho fundamentado pela perspectiva e pela anatomia”¹⁵³ na pintura neogrega, mas este foi apenas um importante primeiro passo, pois, Giotto deu um passo a mais, à medida que não só transformou o material pictórico da cera para misturas de cores com leites clareados de jovens rebentos e de figos imaturos, e com outras colas de base pouco oleosa, mas proporcionou mais vivacidade à pintura, sobretudo, introduziu na pintura italiana novos objetos e modos de exposição como os novos santos venerados pelo catolicismo. Também foi Giotto quem primeiro se voltou a explorar o lado corporal, não no sentido bizantino, mas na direção dos caracteres humanos, das ações, paixões e contingências da particularidade humana. Esta atitude, segundo Hegel, abriu espaço para o mundano, o burlesco, o patético.

A ser assim, o novo na pintura, impulsionado pelo trabalho de Giotto, começa colocar em segundo plano a típica representação de Cristo e da comunidade cristã para dar lugar ao mundano e, buscar nele, a partir da própria interioridade em si e para si, a verdade substancial. Não que esta passagem do sagrado ao profano na pintura, perca totalmente de vista imediatamente a figuração do espírito cristão, mas que este passa, aos poucos, a ser colocado de lado ao ser ultrapassado pelo círculo da cavalaria romântica, que evidencia, sobretudo, a subjetividade mundana da honra, do amor romântico, e da fidelidade. Desta espécie, se liga a pintura holandesa e alemã que, à diferença da pintura italiana, não puderam ou quiseram chegar “àqueles Formas ideais livres e àqueles modos de expressão, aos quais corresponde inteiramente a passagem para a beleza espiritual transfigurada”¹⁵⁴. A pintura holandesa e alemã não visou chegar àquele tipo de expressão marcado pela união da interioridade e exterioridade da alma presente na corporeidade, ao contrário, deu ênfase à profundidade do sentimento e resolução subjetiva do ânimo, ligando o ânimo tanto ao elemento da fé quanto ao caráter individual, além disso, deu ênfase ao esforço humano pela mundanidade e suas virtuosidades: a fidelidade, a constância, a retidão, a firmeza cavalesca.

¹⁵³ Cf. Hegel, 2002, § 115-16, p. 265.

¹⁵⁴ Cf. Hegel, 2002, § 124, p. 271.



Figura 6. Pintura Bizantina. **Mosaico de Jesus Cristo em Santa Sofia, Istambul, Turquia.**



Figura. Duccio. **Madona e o menino Jesus (Stoclet Madonna), 1300.** Metropolitan Museum of Art, de Nova York.



Figura 8. Jan van Eyck. **Adoração do cordeiro místico** ou **Altar de Ghent**, 1432. Catedral de São Bavo, Ghent.

Esse conteúdo do círculo da cavalaria romântica exposto primeiramente pelo material da pintura, ganha sua melhor adequação, porém, na música, pois ela toma para si o subjetivo como tal, tanto como conteúdo quanto como Forma, pois, em sua exposição, a interioridade expressada na objetividade permanece ela mesma subjetiva. Mas antes de aprofundarmos no mérito particular da música, nos falta contextualizar a universalidade do círculo que lhe é próprio, a saber, o círculo da cavalaria romântica.

O círculo da cavalaria, segundo a interpretação de Hegel, advém da necessidade histórica do ânimo humano e da determinidade do próprio conceito do espírito absoluto, que no primeiro círculo apenas se completou em sua beatitude simples de buscar no reino de Deus a sua substancialidade, em voltar-se para si mesmo e chegar ao conteúdo presente, pertencente na subjetividade enquanto ela mesma. Este movimento é determinado pela passagem da interioridade religiosa para a interioridade mundana, da qual a pintura, sobretudo a holandesa e a alemã, efetivou em certo sentido. O fundamento desta transição se justifica no fato de que, enquanto no círculo religioso a interioridade subjetiva negava a si enquanto finitude e buscava no ser-outro de si mesma sua verdade essencial, no atual círculo, esta mesma interioridade redireciona sua infinitude para outra esfera do conteúdo absoluto, o qual até agora tinha sido preenchido apenas pela comunidade cristã. A ser assim, o conteúdo que constitui a tessitura da

interioridade espiritual se encontra na própria vida mundana, na honra subjetiva, no amor, e na fidelidade. “Estes sentimentos não são propriamente propriedades éticas e virtudes, mas apenas Formas da interioridade romântica do sujeito preenchida consigo mesma”¹⁵⁵. A honra aqui não diz respeito a um heroísmo com vistas à coletividade, à substância ética, ou mesmo para vida do Estado ou da família, mas “à personalidade enquanto tal e à representação que ela faz de si mesma, ao valor que o sujeito atribui a si mesmo”¹⁵⁶. Pode-se dizer sobre a honra que ela substitui o *pathos* no sentido grego, pois, enquanto este se refere ao heroísmo e ação que tem vistas à eticidade do Estado, ao universal, aquela se refere à substancialidade no campo da própria interioridade espiritual. O amor à pátria, a fidelidade ao principado, à família, aos negócios, todas estas questões não estão dadas imediatamente como substanciais para a interioridade espiritual, mas a própria interioridade, que as conserva de acordo consigo mesma, como algo tornado honroso e universal. O que o sujeito é para o mundo não é o que define sua honra, mas sim o que ele mesmo representa para si como honra. A universalidade deste princípio se justifica pelo simples fato de que a representação subjetiva faz desta particularidade uma universalidade para o sujeito a partir dele mesmo. Mas poderíamos nos questionar junto com Hegel sobre o caráter de violabilidade deste princípio, uma vez que o que o sujeito representa para si como honroso deve também coincidir com o princípio do outro para ser universal. Mas esta aparente violabilidade se resolve no fato mesmo de que o que a interioridade delibera como sendo o conteúdo autêntico da honra para si, corrobora com o desejo em si mesmo de que este princípio seja reconhecido pelo outro. A ser assim, a individualidade repousa em sua autonomia refletida, em si mesma.

O amor, em contraposição com a honra, é o conteúdo espiritual pelo qual a individualidade busca se realizar no sexo oposto, abdicando assim do seu ser para si mesmo em busca de sua identidade interior mesma por meio do outro. Mas esta busca de reconhecimento no outro se liga necessariamente a identificação do sentimento presente em si, que tem origem em si mesmo. O amor aqui nada tem a ver, por exemplo, com o amor clássico que não tinha seu advento na própria interioridade, mas aparecia como algo subordinado ao mero gozo sensível. Mas o amor, também está fadado a colisões, sobretudo se posto de frente à honra. A este respeito Hegel sustenta que posto a honra frente ao amor, os quais se manifestam identicamente como conteúdo absoluto,

¹⁵⁵ Hegel, 2000, § 171, p. 288-9.

¹⁵⁶ Hegel, 2000, § 111, p. 293.

a honra pode se tornar empecilho para o amor, uma vez que a vida mundana ainda não está ligada ao conceito infinito de liberdade. A diferença de estamentos e de nascimentos, neste caso, prevalecem como determinantes. Afora a colisão do amor frente à honra, Hegel acrescenta o amor eterno às potências substanciais (a pátria, o Estado, a lei) bem como o próprio preconceito, egoísmo e estreiteza dos outros. Todos estes elementos colocam o amor romântico como um conteúdo espiritual limitado em termos de sua universalidade em si e para si existente, pois, as contingências e o arbítrio que o atravessa, reverberam sobre o conteúdo objetivo da vida humana.

A fidelidade em vista do amor e da honra aparece mais como um caráter ético na medida em que não deseja apenas o que é seu, mas conserva o que é do outro quando renuncia ao egoísmo e a autonomia da vontade particular. Mas não devemos entender por isso que a fidelidade esteja ligada ao compromisso do escravo em relação ao seu senhor, pois careceria da livre autonomia interior, ao contrário, o que se entende por fidelidade aqui é entrega autônoma da cavalaria a um superior, a um príncipe, rei ou imperador, não em relação direta à representação de suas figuras, mas da coesão interior e do desejo individual por uma coletividade e ordem social.

O denominador comum destes três momentos do círculo religioso, a honra o amor e a fidelidade, é sem dúvida a autonomia da subjetividade perante a exterioridade. Hegel chega a considerar esta autonomia como sendo a parte mais bela da arte romântica, pois nela os fins humanos, os desejos e sentimentos, recaem sobre si mesmos pelo lado da liberdade subjetiva, que no círculo religioso se via comprometida com o Deus cristão. Apesar de a cavalaria romântica estar em certa medida entrelaçada à religião cristã ela, entretanto, se vê infinitamente submersa na autonomia subjetiva.

Como já sinalizamos de passagem, anteriormente, a música expressa de modo adequado a determinidade desse círculo, pois, enquanto arte, a verdade que dela emana enquanto conteúdo espiritual advém da interioridade autônoma que, mesmo ao objetivar-se por meio do material sonoro permanece em si mesma subjetiva. O que há na forma da expressão musical que determina nela mesma a supressão da objetividade é a própria superação da dimensão espacial presente na pintura. Segundo Hegel, enquanto a pintura, mesmo direcionada para interioridade espiritual, necessita da espacialidade objetiva, da corporeidade, da expressão facial, dos traços naturais do corpo, a música por sua vez dispensa tal objetividade por meio do movimento temporal do compasso rítmico da sonoridade, que é o elemento autenticamente universal da música. Há que se questionar nesta argumentação, todavia, sobre a relação dialeticamente determinada

entre o espaço e o tempo, pois, pareceria contraditório sustentar com Hegel que a temporalidade da música aniquila a espacialidade da pintura e dissolve sua necessidade enquanto elemento para arte. Entretanto, apesar de aqui não podermos nos deter a esta questão, parece-nos suficiente a argumentação de que, ao eliminar o um-ao-lado-do-outro da espacialidade pictórica, ou seja, ao eliminar a sedimentação entre a objetividade espacial e o conteúdo espiritual que dele advém, a temporalidade musical contrai por meio do seu material sonoro a dimensão espacial para o campo da Forma abstrata da interioridade, como se houvesse uma diluição do espacial no temporal.¹⁵⁷ A superação [*Aufheben*], pois, da espacialidade pela temporalidade musical tem sua justificação no fato de que, enquanto o eu espacial é no espaço um eu cindido pela objetividade, o eu temporal é no tempo o sujeito em si mesmo mais autônomo, cuja substancialidade é sob a Forma abstrata da interioridade em si mesma livre da contradição dos lados. No entanto, esta unidade subjetiva na música ainda aparece como uma unidade negativa, abstrata e vazia, pois, ela faz de si mesma inicialmente seu próprio objeto, mas logo se preenche e se efetiva na medida em que sua temporalidade coincide com a temporalidade do próprio sujeito, ou seja, a música ao se expressar por meio do som penetra no si da subjetividade, apreende-o em si mesmo e o coloca em movimento; o eu por meio do movimento temporal e seu ritmo “como expressão dos sentimentos, acrescenta, além disso, um preenchimento mais determinado para o sujeito, pelo qual este é igualmente tocado e transportado”¹⁵⁸.

A tarefa peculiar da música consiste, a este respeito, em fazer tornar viva por meio do ressoar dos sons a interioridade subjetiva e seus sentimentos. Mas em que consistem esses sentimentos particulares? Diz Hegel, “em todas as nuances da alegria, da serenidade, do gracejo, do humor, do clamor e do júbilo da alma, igualmente as gradações da angústia, da aflição, da tristeza, do lamento, do desgosto, da dor, etc”.¹⁵⁹

Hegel define a música como a arte do ânimo para o ânimo, pois o fato do seu próprio material ser o *vibrar oscilante do som* – um material que, por sua vez, não se molda, mas apenas se sente – seu objeto não poderia ser outro senão a própria subjetividade abstrata, que ganha sua dimensão universal no elemento da temporalidade musical, no vibrato eurrítmico, na melodia e no compasso. Isso significa, todavia, que

¹⁵⁷ Sobre a relação mais precisa entre a dialética entre espaço e tempo conferir: SERRA, Alice M. A dialética do tempo e do espaço na filosofia de Hegel. Belo Horizonte: UFMG, 2003. (Dissertação de mestrado)

¹⁵⁸ Cf. Hegel, 2002, § 157, p. 295.

¹⁵⁹ Cf. Hegel, 2002, § 150, p. 290.

apesar de a música se dá no elemento da interioridade livre, isso não quer dizer porém que ela possa se manifestar por meio de qualquer elemento aleatório que surge na subjetividade, ao contrário, apesar do amplo espaço de jogo no interior da subjetividade, estes conteúdos precisam ser organizados a partir de leis harmônicas do som que se apresentam por meio de relações quantitativas. Estas leis que organizam a composição e a expressão musical, segundo Hegel, em nada agridem a liberdade e autonomia da interioridade subjetiva, se comparada a outros materiais artísticos como a pintura e a poesia, pois “a abrangência de sua conformidade a leis e necessidade das Formas recai basicamente no âmbito dos sons mesmos, que não penetram em uma conexão tão estreita com a determinidade do conteúdo que neles se introduz no que se refere a sua aplicação”¹⁶⁰.

Mais próxima ainda dessa liberdade interior estaria a poesia, mas esta, apesar de mais livre, está afeita ao texto de modo distinto da música, pois, nesta o texto aparece como acompanhamento, que por vezes é renunciado pelo próprio conteúdo musical para reafirmar sua autonomia, ao passo que naquela é determinada pelo próprio texto em termos materiais. É por meio da unidade entre o tempo e o material sonoro que a música se manifesta como interioridade espiritual, e não por meio do texto. Todavia, o fato deste material sonoro ter em sua própria determinidade a efemeridade, Hegel chama a atenção para a necessidade da repetição sonora, pois, além disso, os sons são em si mesmos singulares e, só tem validade musical se são puros em termos harmônicos. A conquista de tal harmonia e pureza, segundo Hegel, respeita a relações numéricas, relações estas que se referem ao compasso, ao ritmo e à melodia. O compasso funciona como a marcação temporal da medida e da regra; estas regras são dadas pelo ritmo, que por sua vez configura a melodia musical.

Estas são, em geral, as determinações elementares em relação à música, mas a isto ainda , de acordo com a interpretação de Hegel, se acrescenta uma dificuldade estrutural para expressão da interioridade espiritual pela música, a saber, o fato de que pelo som musical a interioridade subjetiva torna-se perceptível apenas à interioridade mesma, já o conteúdo sonoro apenas pode ser sentido e não moldado, esta limitação coloca para a interioridade a dificuldade de expressar-se como tal, de modo que só resta dela mesma apenas a manifestação de uma alma enredada pela ressonância musical. A isto se acrescenta o fato de que a música [...]

¹⁶⁰ Cf. Hegel, 2002, § 134, p. 279.

também é capaz de acolher apenas de modo relativo em si mesma a multiplicidade de representações e intuições espirituais, a expansão ampla da consciência preenchida por si mesma, e permanece em sua expressão na universalidade mais abstrata daquilo que apreende como conteúdo e na intimidade mais indeterminada do ânimo.¹⁶¹

Nesse sentido, a expressão musical acaba por colonizar o reino do espírito inteira e exclusivamente por meio de relações sonoras e abstratas. Em vista disto, a poesia, segundo Hegel, não só recupera a imersão do espiritual numa forma presente e sensivelmente visível, em relação aos acontecimentos, ações e vicissitudes do presente, mas, pelo discurso, instaura a totalidade mundana das representações que, por sua vez, são configuradas pela fantasia. O elemento sonoro não é abandonado, mas rebaixado a ao mero signo exterior da comunicação. A isto se acrescenta, ainda, o próprio contexto histórico que ultrapassa o círculo cavalesco e alcança o terceiro e último círculo do Ideal romântico, denominado por Hegel de o círculo da *autonomia Formal das particularidades individuais*, sob o qual iremos nos deter a partir de agora.

O terceiro círculo da Forma de arte romântica abandona de todo o conteúdo religioso do primeiro círculo, bem como o conteúdo da cavalaria romântica em seus fins e intuições elaboradas desde a interioridade mesma, os quais em nada correspondem às necessidades e vicissitudes do presente círculo. Neste momento só resta ao interesses subjetivos “o auto comprazimento com o que *está aí*, a satisfação consigo mesmo, com a finalidade do ser humano e com o finito, com o particular, com o que é da espécie do retrato em geral”¹⁶².

No que se refere à Forma adequada a este novo conteúdo romântico, aqui vemos a cisão completa entre a Forma e o conteúdo. Se olharmos para trás, veremos que a arte romântica, desde o início, é marcada sempre pela oposição entre a subjetividade infinita em si mesma e a exterioridade mundana da qual deve se opor. Esta contraposição entre interioridade e exterioridade configura, ela mesma, o conteúdo autêntico do romântico, mas neste movimento de configuração do Si para dentro do Si mesmo, sempre novamente se separa até chegar o momento em que esta separação se dá por completa, pois a subjetividade já não consegue mais encontrar nesta oposição e negação da exterioridade, o seu conteúdo verdadeiro em si e para si. De acordo com a interpretação de Hegel, a subjetividade precisa buscar esta “união absoluta num outro campo do que aquele da arte. Por meio desta separação, os lados tornam-se formais, no que diz

¹⁶¹ Cf. Hegel, 2004, § 227, p. 14.

¹⁶² Cf. Hegel, 2000, § 196, p. 310.

respeito à arte”¹⁶³. Esta é a determinidade deste último círculo da Forma de arte romântica, uma determinidade pela qual a subjetividade não é mais sustentada pelo absoluto, pelo que é em si mesmo legítimo e de seu conteúdo, mas se apoia no formalismo do caráter, que em vez de ser sustentado pelo *pathos* em seu sentido clássico, ou na substancialidade ética, se apoia nas bases da autonomia formal e individual. É notável, neste sentido, que aqui já aparece para nós um segundo sentido de dessubstancialização ética, como o tema que marca o “fim da arte” em seu sentido mais forte. Ao contrário da dessubstancialização ética manifestada na dissolução do Ideal clássico, que por sua vez significou em sentido fraco o tema do fim da arte, pois naquele ideal a dessubstancialização não significava o aniquilamento do conteúdo substancial, mas a passagem dele do *ethos* para a interioridade subjetiva, agora na Forma de arte romântica esse conteúdo substancial é transportado para fora da arte, de modo que por meio dela a subjetividade já não pode mais encontrar o conteúdo absoluto, mas apenas o formalismo no processo de formação do seu caráter. Essa dissolução do conteúdo substancial pelo formalismo da autonomia individual implica necessariamente naquilo que Hegel tratou de chamar na *Introdução aos Cursos de Estética* de “o caráter passado da arte” e que, nós, apoiados na tese do “fim da arte”, tratamos de chamar de a “*dessubstancialização ética da arte*”. Mais antes de tratar desta questão, precisamos nos debruçar tanto nesta última fase do círculo romântico marcada pela formação do caráter individual, e explicá-la, quanto demonstrar a efetividade desta determinação do caráter por meio da poesia.

No interior desse formalismo, Hegel nos sugere duas diferenciações principais em relação ao caráter: de um lado a *firmeza do caráter* e de outro o caráter enquanto *totalidade subjetiva*. O primeiro diz respeito à firmeza com que o sujeito impõe para si mesmo os seus fins determinados; o segundo, diz respeito à necessidade de tornar este caráter explícito e de elevá-lo a uma exterioridade completa, o que, segundo Hegel, não acontece nesse círculo. Sendo assim, o que temos diante dessa diferenciação, a princípio, é a firmeza formal do caráter particular, o qual deseja ser em si e para si mesmo imediato, sem nenhuma reflexão ulterior, sem se fundar em nenhum princípio substancial, mas, ao contrário, se funda como um caráter extra-divino, particular.

Aqui não entram em questão a religiosidade e uma ação a partir da reconciliação religiosa dos homens em si mesmos nem o ético enquanto tal. Pelo contrário, diante de nós temos indivíduos colocados de modo autônomo

¹⁶³ Cf. Hegel, 2000, § 197, p. 310.

apenas sobre si mesmos, com fins particulares que apenas são seus, que provém unicamente de sua individualidade, e os quais eles executam com a consciência inacabável da paixão, sem reflexão acessória e universalidade, apenas para autossatisfação.¹⁶⁴

Os fins executados pelo sujeito da ação nesse círculo em nada se relacionam com o *pathos* dos gregos, ao contrário, enquanto que nos gregos a importância dada ao conteúdo substancial e exterior à ação era o que agregava importância ao ato, no círculo atual o agir é um desenvolvimento do indivíduo em seu interior subjetivo. O sujeito aqui não se preocupa em reconciliar-se com a objetividade mundana, ao contrário, “a única reconciliação para o indivíduo é seu ser em si mesmo infinito, sua própria firmeza, na qual ele está acima da sua paixão e do destino desta”¹⁶⁵. Dessa natureza de caráter, Hegel cita, como exemplo, os caracteres presentes nas obras de Shakespeare. Um dos seus personagens, *Macbeth*, é determinado, por seu caráter, pela paixão e ambição pela coroa. Para conquistá-la, comete assassinato sem se curvar à culpa, à hesitação e à dureza do seu caráter sem escrúpulos, somada à finalidade clara, que para a exterioridade aparece. Isso determina o conteúdo essencial de sua ação.

Afora essa formalidade do caráter, há outra formalidade, segundo Hegel, que não se deixa aparecer para a exterioridade no que se refere à finalidade da ação. Este formalismo consiste na não abertura, na ausência de forma e na ausência de coerência no desdobramento da ação. Hegel diz que esse caráter pode ser comparado a uma pedra preciosa, que brilha apenas em pontos singulares sem deixar desvelar para a exterioridade mundana a essência do ânimo, ou quando deixa aparecer seu brilho, este tem a feição de um relâmpago, e não do brilho de uma pedra preciosa mesma, pois espanta sem deixar rastros da finalidade inicial. Sobre esse caráter ainda Hegel, continuando seu elogio à Shakespeare, cita como exemplo a Julieta de *Romeu e Julieta*, representada pela atuação teatral de Crelinger em Berlim, em 1820. Julieta no início da peça aparece “como uma moça completamente infantil, simples, de quatorze, quinze anos, na qual se nota que não tinha nenhuma consciência de si e do mundo, nenhum movimento, nenhuma emoção, nenhum desejo em si mesma”¹⁶⁶, mas que de repente, a partir dessa ingenuidade, vão surgindo a astúcia, a firmeza e dureza imediata sem reflexão do caráter, a fim de sacrificar tudo e enfrentar as penas mais duras. Hegel compara a ação de Julieta como um incêndio advindo de uma faísca. A essa formalidade

¹⁶⁴ Cf. Hegel, 2000, § 198, p. 313.

¹⁶⁵ Cf. Hegel, 2004, § 203, p. 315.

¹⁶⁶ Cf. Hegel, 2004, § 205, p. 317.

fechada em si, que não desenvolve sua existência e reflexão, que não se liberta desta não-abertura, se dilui igualmente a determinidade da contradição, do infortúnio e da desgraça, por não haver neste ímpeto desiderativo nenhuma possibilidade de mediação entre o que passa no coração enquanto interioridade mesma e o que passa na efetividade. Assim, por exemplo, é o caso de Hamlet, diz Hegel:

Hamlet um ânimo belo, nobre; não é por fraqueza interior, mas sem um sentimento de vida vigorosa que ele se perde triste na apatia da melancolia; ele tem uma sensibilidade fina; nenhum signo exterior, nenhum fundamento para a suspeita existe, mas ele acha que algo não está bem, as coisas não estão todas como deveriam estar, ele pressente o monstruoso ato que ocorreu.
167

Uma questão interessante que advém desse fechamento do indivíduo em sua própria unilateralidade interior, é a colisão de seu caráter com a exterioridade, pois ao colocá-lo frente ao mundo, não é capaz de se encontrar e se ajudar prudentemente. Hamlet no desfecho de sua ação, por exemplo, mata o velho Polônio, em vez de matar o rei. Esta atitude mostra sem sombra de dúvidas, para Hegel, o caráter irreflexivo e imediato do personagem frente ao seu tormento. O que Sigmund Freud, anacronicamente tratou de chamar em sua teoria psicanalítica de determinidade da esfera inconsciente da vida psíquica, este impulso desiderativo que por vezes se desdobra para a consciência com um desfecho nada substancial à vida, Hegel tratou de considerar com ausência de conteúdo reflexivo, ou mesmo de destino, isto é, “um enredamento de sua determinidade particular com um interior mais profundo”¹⁶⁸.

A respeito desse debruçar formalmente lírico da subjetividade em um interior mais profundo, Márcia Gonçalves, nos lembra, em sua tese, *O belo e o destino*, a crítica de Hegel sobre essa representação artística do caráter meramente formalista, segundo ela:

é contra esta representação da ação como algo puramente contingente que Hegel luta, em sua crítica à interioridade não-racional do caráter de certas obras românticas modernas, pois identifica nesta representação da contingência uma forma contrária de suavizar a própria responsabilidade do indivíduo sobre a ação.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Cf. Hegel, 2004, § 207-8, p. 319.

¹⁶⁸ Cf. Hegel, 2004, § 210, p. 321.

¹⁶⁹ Cf. Gonçalves, 2005, p. 347

Entretanto, ela afirma ainda que nessas obras¹⁷⁰ não se inclui os caracteres shakespearianos, pois neles Shakespeare, por meio da dosagem entre o trágico e o cômico, consegue superar “a pura particularidade e a contingência que permanecem em algumas obras românticas modernas, fortemente visíveis e em primeiro plano”¹⁷¹.

Todavia, esta questão da crítica de Hegel aos românticos desviaria e muito nosso foco de atenção ao nosso objeto de trabalho. Aqui nos parece suficiente sustentar que essa crítica hegeliana aos românticos se desdobra na necessidade mesma do conceito de arte em superar essa contingência meramente formalista e lírica do caráter, por meio do desenvolvimento mesmo da forma de arte romântica. Segundo a interpretação de Hegel, não apenas a dimensão formal da arte deve nos interessar, mas também a dimensão substancial expressa por meio da sua aparição. A ser assim, a poesia de juventude de Goethe e Schiller procuraram, segundo o filósofo alemão, “por um Conteúdo mais profundo e por conflitos essenciais, ricos em interesse”¹⁷² por meio da ação subjetiva em colisão com o mundo exterior. Mas apenas a poesia dramática, marcada pela produção tardia, sobretudo, de Goethe, como o *Fausto*, ou até mesmo *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, atingem o mais elevado estágio da poesia e da arte¹⁷³.

A poesia dramática é considerada por Hegel o supremo estágio da poesia e da arte. A esta afirmação acrescentaríamos ainda que a poesia dramática é o estágio que mais corresponde a esse terceiro e último círculo da Forma de arte romântica, pois sua expressão desenvolve não só a sua Forma, mas também o seu conteúdo, e eleva esses dois lados até a totalidade mais perfeita possível, apesar de não corresponder ao absoluto segundo seu conceito. A poesia dramática é, segundo sua determinidade, a expressão que reúne em si mesma [...]

...a objetividade da epopeia com o princípio subjetivo da lírica, na medida em que expõe em presença imediata uma ação uma em si mesma acabada como ação decisiva, efetiva, igualmente decorrente do interior do caráter que

¹⁷⁰ Das obras de que trata Hegel em sua crítica ao romântico se destaca, segundo Gonçalves, sobretudo, a figura *Der Prinz von Homburg* criada por Henrich Von Kleist, marcada pelo sonambulismo, loucura, tal como outros distúrbios marcados pela perda de um contexto ético substancial pela subjetividade, responsável pela deturpação do caráter. Sobre este assunto conferir: Cf. Gonçalves, 2005, p. 342-348.

¹⁷¹ Cf. Gonçalves, 2005, p. 348.

¹⁷² Cf. Hegel, 2002, § 224, p. 332.

¹⁷³ Sobre o elogio de Hegel às produções literárias tardias de Goethe conferir *Cursos de Estética* §557, p. 262.

realiza, bem como em seu resultado da natureza substancial dos fins dos indivíduos e das colisões.¹⁷⁴

Enquanto na poesia épica o que são celebradas são as instâncias objetivas do mundo, cuja ação heroica tem por finalidade o elogio apenas aos ideais contidos na exterioridade mundana, em termos éticos, políticos, religiosos e etc., enquanto, ao contrário da épica, a poesia lírica toma como seu conteúdo a subjetividade interior e a eleva ao extremo da formalidade do ânimo interior, que coloca a exterioridade mundana e seus aparatos como avessos a si, a poesia dramática, por sua vez, unifica estes dois extremos, combinando os melhores elementos de ambas as formas a fim de expressar o que há de mais ideal à existência humana. Em função disso, a poesia dramática é segundo Hegel a mais importante forma de arte deste círculo, pois, por meio da síntese entre o épico e o lírico, sua expressão contempla não só os (des)caminhos da subjetividade em busca de sua verdade essencial, mas a tentativa desta subjetividade em legitimar sua ação como substancial na objetividade mundana.

No entanto, vale ressaltar aqui que esta objetividade da qual a subjetividade interior se apropria para realizar-se em sua totalidade, se separa da consciência prosaica da vida moderna marcada pelas relações finitas e contingências mundanas, não como contraposição a ela, mais como aprofundamento, por meio da fantasia, de seus significados, transfigurando assim a consciência prosaica em consciência poética. A prosa, segundo Hegel, é marcada pela singularidade destituída de significado essencial, que se envolve apenas com o que é contingente e limitado à vida, dos costumes, das leis, das ciências particulares, do entendimento humano. Falta à prosa, a dimensão infinita da racionalidade, da sua produção e compreensão intelectual do mundo.

Se ao contrário, a prosa já introduziu o conteúdo inteiro do espírito em seu modo de apreensão e a tudo imprime o selo do mesmo, então a poesia deve assumir a tarefa de uma refusão e conversão plenas e na aspereza da prosa se vê enredada em múltiplas dificuldades por todos os lados. Pois ela não tem de se livrar apenas do apego da intuição comum ao indiferente e contingente e elevar a consideração da conexão intelectual das coisas para a racionalidade ou corporificar o pensamento especulativo para a fantasia, por assim dizer, novamente no espírito mesmo, mas deve igualmente transportar completamente, também neste sentido múltiplo, o modo de expressão comum da consciência prosaica em consciência poética e em toda a intencionalidade, a qual suscita necessariamente uma tal oposição, contudo também conservar a aparência da ausência de intenção e liberdade originária de que necessita a arte.¹⁷⁵

¹⁷⁴ Cf. Hegel, 2004, § 474, p. 200.

¹⁷⁵ Cf. Hegel, 2004, § 244-45, p. 27-28.

A ser assim, o ponto de sustentação da poesia dramática, ao avesso dessa objetividade finita da prosa, se ancora sob as bases do que é valoroso, grandioso e substancial, que eleva o caráter humano a sua dignidade de ser infinito no mundo efetivo, ao mesmo tempo em que coloca a subjetividade como tal em sua autodeterminação e liberdade. A verdade em si e para si de uma subjetividade que entra na objetividade e, na luta contra a contingência finita da prosa, por meio da fantasia, aprofunda seus fins no que é valioso e grandioso na existência, constitui o que predomina como essencial na poesia dramática. Entretanto, se o modo como esta Forma e conteúdo chega à intuição nos indivíduos, dependendo dos seus fins e ações, podem ser direcionados a múltiplas determinidades, tanto para “o lado substancial quanto para o lado do arbítrio subjetivo, da tolice e do engano”¹⁷⁶, como sustenta Hegel. Isso nos leva a supor que esta substancialidade que a poesia dramática elabora por meio da fantasia do artista, não encontra um ponto de firmeza absoluto, mas novamente retorna à contingência e se dissolve, por um lado no conteúdo verídico do agir trágico assumido pelos fins dos indivíduos trágicos, pelo círculo das potências por si mesmo substanciais no agir e querer humano: a família, o casamento, o Estado, o patriotismo, etc.; por outro lado, no conteúdo da comédia, da subjetividade, “que em sua segurança infinita conquista o domínio”¹⁷⁷.

Na dissolução desses dois lados da poesia dramática, a comédia é a expressão autêntica que conduz não só a dissolução desse último círculo da Forma de arte romântica, mas, ao mesmo tempo, “a dissolução da arte em geral”¹⁷⁸, pois, se a finalidade da arte é a identidade produzida por meio do espírito, no qual o eterno, o divino, o verdadeiro em si e para si é revelado por meio da aparência e forma para a intuição sensível, para o ânimo e para a representação, e se a comédia expõe esta unidade apenas por meio da destruição e negação de toda possibilidade de unificar o interesse subjetivo ao que é substancial, eterno e divino, pois se vê segura e certa de si e em si mesma livre da efetividade, então “a presença e eficácia do absoluto não mais surgem em união positiva com os caracteres e os fins da existência real, e sim apenas se fazem valer na Forma negativa de tudo que não lhes corresponde”¹⁷⁹.

É interessante observarmos, nesse sentido, que, o mesmo princípio dramático que estabeleceu a dissolução da Forma de arte clássica é o mesmo princípio que

¹⁷⁶ Cf. Hegel, 2004, § 520, p. 235.

¹⁷⁷ Cf. Hegel, 2004, § 526, p.239

¹⁷⁸ Cf. Hegel, 2004, § 572, p. 275.

¹⁷⁹ Cf. Hegel, 2004, § 573, p. 275.

estabelece a dissolução da Forma de arte romântica. Sobre esta coincidência, Hegel afirma que,

o mesmo princípio que nos forneceu o fundamento da separação da arte dramática em tragédia e comédia, também nos dá os pontos de apoio essenciais para a história e desenvolvimento das mesmas. Pois a progressão neste desdobramento pode apenas consistir na separação e no desenvolvimento dos momentos principais, que residem no conceito da arte dramática, de modo que, de um lado, toda a apreensão e execução revelam o substancial em seus fins, conflitos e caracteres, ao passo que, do outro lado, a interioridade subjetiva e a particularidade constituem o ponto central.¹⁸⁰

Entretanto, apesar de o princípio do drama antigo coincidir com o princípio do drama moderno em termos de seu desenvolvimento, os dois se diferem no fato mesmo do contexto histórico, das finalidades e interesses da ação. Enquanto que na tragédia e na comédia antigas o que está em jogo é essencialmente o universal (a substância ética), como o essencial da finalidade da ação – na tragédia é o ético e a legitimidade da ação em si e para si mesma, e na comédia são igualmente os interesses públicos, o Estado, o povo, seu estado ético, a filosofia e sua corrupção, que são ressaltados por meio do humor, da troça e da descrença da possibilidade de unificação entre a individualidade e a substância ética – no drama moderno, ao contrário, são a paixão pessoal, o destino e os caracteres particulares, que fornecem o objeto de destaque. Na tragédia moderna é a grandiosidade formal do caráter e a capacidade da subjetividade para suportar o enfrentamento com o mundo, sem negar as suas escolhas e feitos, mas levá-los até as últimas consequências, é o que se torna finalidade na ação. Assim também, na comédia, o que prevalece é a certeza de uma liberdade subjetiva que garante em si mesma toda a impossibilidade de tornar positiva a unificação dos interesses interiores com aquilo que lhe corresponde em termos substanciais e, por isso, deve ser autodestruído pela certeza livre e segura de si. Na comédia antiga, apesar dessa certeza cômica se configurar quase que do mesmo modo, nela ainda o círculo da subjetividade no sentido romântico não se cumpriu do modo exigido pelo próprio conceito de arte, de elevar à aparência sensível toda a possibilidade de manifestação do espírito absoluto por meio da imediatidade mesma.

Esse princípio da argumentação de Hegel sobre os diferentes modos de realização e dissolução da Forma de arte clássica e da Forma de arte romântica, nos serve aqui de apoio para fundamentação do que chamamos desde o início do nosso

¹⁸⁰ Cf. Hegel, 2004, § 534, p. 245.

trabalho de os dois sentidos da dessubstancialização ética da arte, assim como os dois sentidos possíveis para o tema do fim da arte na estética de Hegel. Enquanto na Forma de arte clássica a dessubstancialização ética da arte dizia respeito à impossibilidade do sujeito de reconhecer na exterioridade do mundo ético a sua verdade essencial, pois não via na imediatidade ética elementos que correspondessem às necessidades mais essenciais para a interioridade subjetiva, na Forma de arte romântica, ao contrário, a dessubstancialização ética ganha seu sentido mais forte, pois, toda a possibilidade de unificação do significado e da forma e, igualmente, a unidade da subjetividade do artista com o seu Conteúdo, são tornadas efetivas. Entretanto, por causa deste limite na Forma da arte em elevar ao absoluto os interesses humanos, a arte pela arte mesma, perde seu potencial de sozinha presentificar à subjetividade a possibilidade de realização plena e efetiva de si, pois, como já enfatizamos, tanto a Forma da arte quanto o material que ela dispõe para elevar à sensibilidade a dignidade da infinitude do espírito humano, já se encontram esgotados; na Forma da sensibilidade mesma e no modo de configuração do material que a arte dispõe a subjetividade romântica em seu sentido moderno já não encontra os seus interesses mais elevados para si e para o seu contexto.

Esse é o sentido verdadeiro do caráter passado da arte e, portanto, do fim da arte. Ao contrário da dissolução da Forma de arte clássica, o fim da arte em seu sentido mais forte e verdadeiro, não diz respeito à impossibilidade apenas de encontrar na imediatidade artística a unidade perfeitamente bela entre a individualidade e substância ética, entre a necessidade e a liberdade, entre a natureza e o espírito, mas, mais do que isso, o sentido verdadeiro do fim da arte diz respeito à impossibilidade da arte de corresponder, não aos interesses da interioridade mediada pelo *éthos*, mas dos interesses da interioridade subjetiva em si e para si mesma. Isso não significa, porém, que a arte perdeu o seu sentido pleno de ser, ao contrário, passa existir segundo o seu caráter total, não tendo mais como tarefa apenas a exposição pelo material sensível o absoluto, mas dispensa o próprio material sensível adequado ao contexto histórico, como foi o caso do mármore no período clássico, ou o vibrato sonoro na cavalaria romântica. O que conta no presente é pura e simplesmente a interioridade reflexiva e a genialidade do artista em expor artisticamente o Conteúdo mais elevado da existência, que é a reflexão. Mas, isso não significa, também, que a atividade artística se torna uma atividade filosófica, pois,

O artista em sua produção é ao mesmo tempo um ser natural, sua habilidade é um talento natural, seu atuar não é a atividade pura conceitual, que se coloca completamente contra sua matéria esse une com ela em pensamentos livres, no puro pensar, e sim seu atuar, ainda não liberado do lado natural, está unido imediatamente ao objeto, crendo nele e com ele idêntico, segundo o mais próprio si mesmo. Então a subjetividade reside inteiramente no objeto, a obra de arte provém igualmente de modo completo da interioridade indivisa e da força do gênio.¹⁸¹

Se olharmos para trás e recuperarmos de modo geral os modelos de subjetividade da Forma de arte romântica, perceberemos mais facilmente do que se trata este novo modo de nos relacionarmos com a arte. Em primeiro lugar, no primeiro círculo, a subjetividade ainda encontrava em Deus sua essência e substância, o que levou Hegel a afirmar inclusive, que apenas nesse círculo o espírito se realizou como absoluto, mas a esta realização autônoma da subjetividade acrescenta a necessidade de se por no mundo e nele encontrar esta mesma equação. Desta espécie é o segundo círculo da arte romântica, apesar desta subjetividade encontrar no mundo sua substância, por meio da honra, do amor e da fidelidade, como os mais elevados ideais, ela também se depara com as contradições e colisões no que tange ao processo de unificação entre a subjetividade em si mesma e o conteúdo absoluto que lhe corresponde. Por fim, se olharmos para o último círculo da arte romântica, encontramos uma subjetividade formal que não encontra pela arte mesma o conteúdo absoluto que corresponde aos interesses mais elevados do espírito humano, mesmo que ao entrar na objetividade por vezes encontra elementos que correspondem à verdadeira grandiosidade do humano, isso permanece ainda preso à mera intuição do artista, pois, ao chegar à intuição dos indivíduos logo se depara com as contingências e particularidades que são múltiplas.

Em todas estas etapas a principal tarefa da arte e do artista é a de, por meio da intuição sensível, buscar a unidade entre a subjetividade e o mundo, como já ressaltamos, o limite deste caminho para arte é a impossibilidade total desta configuração. Mas o romântico no sentido moderno oferece à arte outro caminho, no momento em que a livra desta tarefa de buscar pelo Ideal adequação sensível ao Conteúdo divino, e a coloca como tendo à única e mesma vocação produzir o presente adequado à percepção sensível e à reflexão. Ou seja, à Forma da arte lhe cabe traduzir para percepção sensível o que por natureza é um Conteúdo reflexivo, de modo que faça habitar no material o que é produto do pensamento. A arte, neste caso, opera como uma

¹⁸¹ Cf. Hegel, 2002, § 233, p. 339.

atividade que habita a linguagem do puro pensamento como se fosse estrangeiro a ele. É neste sentido que, segundo Hegel nossa relação com a arte no presente nos convida a contemplá-la por meio do pensamento e que, de igual modo, “a filosofia da arte deve ter como sua ocupação principal a apreensão, pelo pensamento, do que é esta plenitude de Conteúdo e seu belo modo de aparição”.¹⁸²

Igualmente, se olharmos para as formas particulares da Forma de arte romântica, encontraremos o mesmo desenvolvimento e adequação. A pintura, por exemplo, segundo Hegel, é a forma que mais se adéqua ao círculo religioso, pois por meio da espacialidade pictórica, a interioridade subjetiva se expressa na sua completude de traços, de olhares, de comportamentos e sentimentos, ao contrário, por exemplo, da escultura grega, onde a interioridade se esconde em sua beatitude e repouso profundo. A música em sua temporalidade sonora se adéqua melhor ao segundo círculo, pois ao contrário da espacialidade pictórica a temporalidade musical se apresenta descompromissada com toda a dimensão corporal do espírito, manifestando mais adequadamente a autonomia da interioridade cavalesca, do ânimo em si e para si, firme em seus ideais. Assim também, a poesia é quem melhor corresponde ao Conteúdo do terceiro círculo, pois por meio da linguagem poética a subjetividade se mostra firme em si quanto ao seu caráter, e o eleva às suas últimas consequências, como é o caso da dissolução do drama moderno em tragédia e comédia. Em relação ao presente da cultura da reflexão, a arte em nada tem de se adequar a não ser à subjetividade e genialidade do artista, pois, sendo o pensamento o Conteúdo que deve ser comunicado, qualquer formato artístico, seja a arquitetura, a escultura, a pintura, a música ou a poesia, todos eles potencialmente estão afeitos à subjetividade artística e a expressão igualmente artística, não há um Ideal, na cultura da reflexão, que apareça para efetividade como o mais adequado a ela que não seja a Forma do puro pensamento, a filosofia.

A isso se acrescenta o fato de que, além desta abertura à multiplicidade de configurações artísticas, e por isso mesmo, o fim da arte também pode ser pensado em termos do próprio material artístico. Por exemplo, o peso dado ao material da arquitetura é extremamente contrário ao peso do material poético. A diferença entre eles está na ênfase dada ao elemento natural e espiritual, enquanto mais natural se demonstrar o objeto tanto menos espiritual e próximo do verdadeiro conceito de arte ele estará. Mas poderíamos perguntar, neste caso, como seria possível em nosso presente

¹⁸² Cf. Hegel, 2002, § 242, p. 346

mesmo, da cultura da reflexão, expor o Conteúdo do pensamento por meio do material bruto e sublime, já que todas as formas e configurações no tempo presente são possíveis? A resposta de Hegel seria, nesse sentido, que a matéria seria indiferente, tanto para a subjetividade do artista, quanto para a subjetividade do fruidor de arte; basta que a matéria não contradiga a lei formal de ser passível de tratamento artístico, isso é suficiente para que seja configurada ao modo do nosso tempo. Hoje em dia, diz Hegel, “não há nenhuma matéria que esteja acima desta relatividade em si e para si, e se ela também é sublime acima disso, pelo menos não existe nenhuma necessidade absoluta de que seja representada pela arte”¹⁸³. Mas esta discussão ganhará mais sentido apenas quando usarmos das obras de arte contemporâneas para desenvolver nossas argumentações sobre a atualidade do pensamento estético de Hegel.

Feito este trajeto, passeando pelos modos diversos de efetivação da argumentação estética de Hegel nos cabe, a partir daqui, desenvolver nossas reflexões sobre o verdadeiro sentido, tanto na letra quanto no espírito, da necessidade de tratarmos como atuais as considerações estéticas de Hegel no que se refere à questão do fim da arte. O que vimos neste capítulo nos servirá de fio condutor para última parte deste trabalho.

¹⁸³ Cf. Hegel, 2002, § 235, p. 340-41.

4 CAPÍTULO III

O Fim da arte na letra e no espírito

“Em todas estas relações a arte é e permanecerá para nós, do ponto de vista da sua destinação suprema, algo do passado”¹⁸⁴. Essa frase de Hegel, advinda da compilação organizada pelo seu aluno Heinrich Gustav Hotho¹⁸⁵, em 1831, inaugura na tradição estética dos séculos XIX e XX a complexa e incansável discussão acerca da situação da arte. O presságio de Hegel, intitulado pela primeira vez em 1949 por Ernest Renan, em *Dialogues Philosophiques* como a “morte da arte” dissolve no meio estético e artístico uma polêmica que até hoje promove exaustivas discussões, ou, até mesmo, como firma Werle (2011, p. 10), “inúmeras “opiniões” e ponderações, consolos retóricos, defesas apaixonadas “pró e contra” a arte”, seja em relação ao seu presente e futuro, seja em relação à letra do texto hegeliano.

Há que se aventar, no entanto, que ao mesmo tempo em que o tema do “fim da arte” aparece nos *Cursos de estética* como uma possível predição de Hegel a respeito do futuro da arte, o tema também expressa uma condição nacional e presente no contexto artístico e filosófico alemão entre os anos de 1781 à 1835, período marcado pelo *círculo romântico e idealismo alemão*¹⁸⁶, e traduzido em um complexo sistema de filosofia por

¹⁸⁴ Cf. Hegel, 2001, § 25, p. 35.

¹⁸⁵ Os *Cursos de Estética* em si é uma compilação realizada após a morte de Hegel, em 1831, por Heinrich Gustav Hotho, aluno de Hegel, baseada em anotações feitas por ele e por alguns colegas, tendo como base os cadernos pessoais de Hegel, bem como as aulas ministradas em seus cinco *Cursos de Estética*, sendo o primeiro proferido em Heidelberg, em 1818, e os demais em Berlim, em 1820 a 1821, 1823, 1826, 1828 e 1829 (Costa, 2009, p. 6).

¹⁸⁶ O idealismo alemão é um movimento filosófico alemão moderno ocorrido entre os anos de 1781 (ano da publicação da *Crítica da Razão Pura* de Kant) e 1835, ano da morte de Hegel, e teve por objetivo central a discussão filosófica sobre o modelo de racionalidade e liberdade da época. Segundo a interpretação de Will Dudley (2013, p. 259-63), “o idealismo alemão se desenvolveu a partir da tentativa de Kant de vencer a ameaça postulada à demanda de racionalidade e liberdade pelo ceticismo de Hume e o determinismo. Fichte, Schelling e Hegel partilham a aspiração de Kant de desenvolver o conhecimento filosófico que pudesse ao escrutínio cético mais rigoroso, e desta maneira determinar as condições de uma vida racional livre. Apesar desta aspiração partilhada, no entanto, estes pensadores discordavam de Kant, e uns com os outros, sobre como o ceticismo poderia ser vencido. Suas diferentes reações ao ceticismo os levou a distintas conclusões sobre o que significa ser racional e livre, e assim sobre as diferentes concepções de modernidade. Hegel era de opinião que o idealismo crítico era suficientemente ambicioso precisamente porque era insuficientemente crítico. Segundo sua visão, Kant, Fichte e os céticos que os desafiaram consideraram de forma crítica um dualismo sujeito/objeto que tornou o conhecimento impossível. Ele sustentou que uma filosofia verdadeiramente moderna precisa questionar ainda mais esta suposição (como os céticos antigos faziam) e consideravam óbvio, numa forma quase cartesiana, nada mais do que a inegável existência do pensamento. A inovação metodológica de Hegel era então baseada na convicção de que a filosofia pode responder ao ceticismo somente abandonando o fundamentalismo. Em vez disso, a filosofia precisa se tornar científica se restringindo a um exame sistemático da necessária estrutura do pensamento”. Sobre este assunto conferir: DUDLEY, Will. *Idealismo Alemão*. Trad. Jacques A. Wainberg. Petrópolis: Vozes, 2013.

Hegel, no qual se insere sua filosofia da arte. Nesse caso, há dois sentidos que preconizam o tema do fim da arte: um sentido que indica uma situação histórica e social traduzida em filosofia da arte por Hegel; e um sentido que distende o tema do fim da arte para um contexto posterior ao de Hegel. Estes dois sentidos interpretativos tratamos de arranjar neste trabalho como a *letra* e o *espírito* do fim da arte. Letra e espírito se organizam aqui como categorias interpretativas que apontam para, de um lado, o texto e o contexto dos *Cursos* de Hegel e, de outro lado, para a contribuição de sua estética para o futuro da arte em geral.

A respeito disso, o presente capítulo se interessa por apresentar os múltiplos desdobramentos e conjecturas a respeito do tema do fim da arte, desde a dimensão lógico-dialética e histórica, que nos obrigará a recapitular os principais pontos dos dois primeiros capítulos deste trabalho, até a dimensão receptiva e interpretativa pós-hegeliana; desde a letra do texto estético até o espírito crítico-filosófico da arte atual. Isso não quer dizer, entretanto, que faremos uma análise da arte contemporânea sobre suas diversas formas de apresentação, apenas indicaremos, em geral, a relação entre o texto estético de Hegel e sua herança deixada à estética atual. Mas antes de entrarmos com afinco na discussão sobre a letra e o espírito da estética hegeliana, voltemos à questão do contexto romântico e idealista, ao qual se insere a filosofia da arte de Hegel e o tema do fim da arte.

O tema do fim da arte, bem como a filosofia da arte de Hegel surge num contexto de grande efervescência intelectual na Alemanha, o final do século XVIII até meados do século XIX, em função da crise do pensamento europeu após o evento político-econômico que foi a revolução francesa em 1789. Em relação à Itália e a França, a Alemanha neste período se via estorvada em termos culturais¹⁸⁷. Tal situação deveu-se, essencialmente, ao fato de que a Alemanha carecia de condições econômicas-políticas para se emparelhar ao ritmo destes países, que mantinham em seu seio uma tradição cultural clássica já solidificada. Nessa altura, o território alemão ainda “estava fragmentado em vários principados, e sua população era sobretudo agrária, sem a formação da classe média que poderia se opor ao governo”¹⁸⁸.

¹⁸⁷ De acordo com a leitura de Pedro Duarte, o problema cultural da Alemanha desse período localizava-se, sobretudo, no fato de que ela não tinha condições econômicas e políticas para seguir o exemplo dos franceses e italianos e, concretizar, assim uma espécie de revolução material. Sobre o assunto conferir: Duarte, 2011, p. 13.

¹⁸⁸ Cf. Duarte, 2011, p. 13

Em função das suas dificuldades políticas e econômicas, “só existia um caminho para a Alemanha chegar à cultura: o interno, o da revolução do espírito”¹⁸⁹. Enquanto na França o esforço para realização da liberdade, da igualdade e da fraternidade se concentrava na práxis política, na Alemanha o tema da liberdade ainda se concentrava na praxis intelectual e ideal, na arte e na filosofia. Pedro Duarte (2011, p. 12) lembra em sua obra *Estio do Tempo* uma passagem de uma predição de Kant, citada por Schlegel, que o evento da revolução francesa poderia “talvez realizar a queda do despotismo pessoal ou da opressão ávida de lucros ou de domínios, porém nunca produziria a verdadeira reforma do modo de pensar”¹⁹⁰. No mesmo caminho, Hegel cumprimentara, mais tarde, Napoleão em sua *Filosofia da História* como “a alma do mundo a cavalo”, alma esta que abriu portas para a ruptura, tanto com classicismo do mundo presente, quanto com a ruptura dos ideais iluministas e céticos que colocaram como irresolutas as oposições entre subjetividade e objetividade, necessidade e liberdade, matéria e espírito etc.

É na literatura e na filosofia que os alemães encontraram caminhos para levar a frente o ideal de liberdade a partir do novo modelo de pensamento que já reivindicara Kant em seu idealismo transcendental. “a poesia e o idealismo são os centros da arte e da cultura alemã”¹⁹¹, diz Friedrich Schlegel. No campo da arte, “a ação humana teve de ser repensada naquele momento, desde suas bases, o que acarretou uma reflexão radical sobre os pilares da *poiesis* artística”¹⁹², diz Werle, ao tratar do contexto em que se insere o tema do fim da arte. O breve círculo romântico, iniciado no verão de 1798, em Dresden, por ocasião de um encontro realizado pelos irmãos Schlegel, que contou com a presença de idealistas e poetas como Novalis, Fichte, Schelling, deu o pontapé inicial para este novo tempo na Alemanha. O círculo que contava com a presença de importantes nomes no pensamento artístico e filosófico daquele tempo tinham vistas à arte literária, à filosofia, e até às artes plásticas como as molas propulsoras da ideia de liberdade a ser conquistada para Alemanha. De acordo com Pedro Duarte, o romantismo na sua origem é essencialmente marcado por uma relação amorosa entre arte e filosofia. E nesta relação “surpreendentemente, o que encontramos não é a glorificação do instinto ou a exaltação do delírio, mas bem ao contrário, a paixão do pensamento e a

¹⁸⁹ Cf. F. Schlegel *apud* Duarte, 2011, p. 15

¹⁹⁰ Cf. Duarte, 2011, p. 12.

¹⁹¹ Cf. L. Labarthe e J. L. Nancy *apud* Duarte, 2011, p. 15

¹⁹² Cf. Werle, 2011, p. 11

exigência abstrata posta pela poesia para que refletisse sobre si e se fizesse através da reflexão”¹⁹³.

Apesar de estar aditado a este contexto, Hegel certamente se opôs sistematicamente a esta ideia. Ao contrário da posição romântica – de que somente a arte seria capaz de realizar o ideal de liberdade – já em seus primeiros escritos de juventude, quando ainda estava preocupado com questões ligadas à religião e à filosofia, Hegel já afirmava que “toda filosofia é em si completa e tem, como uma autêntica obra de arte, a totalidade em si”¹⁹⁴. Nas palavras de Gonçalves (2010, p. 80), nesta passagem “Hegel atribui à filosofia o mesmo poder libertador e conciliador que os filósofos e poetas de sua época atribuíam à arte, ou seja, o poder de superar [*Aufheben*] as oposições entre espírito e matéria, alma e corpo”. Entretanto, a crítica realizada por Hegel contra a possibilidade de compreender e resolver as questões do presente por meio da arte, ganhou profundidade especial somente em sua filosofia da arte. Já na *Introdução aos Cursos de estética* se lê:

O fato é que a arte não mais proporciona aquela satisfação das necessidades espirituais que épocas e povos do passado nela procuraram e só nela encontraram [...] Ultrapassamos o estágio no qual se podia venerar e adorar obras de arte como divinas. A impressão que eles provocam é de natureza reflexiva e o que suscitam em nós necessita ainda de uma pedra de toque superior e uma forma de comprovação diferente. O pensamento e a reflexão sobrepujam a bela arte.¹⁹⁵

Três elementos importantes podem ser abduzidos a respeito do contexto histórico em que se insere esta fala de Hegel. Em primeiro lugar, nela aparece, mesmo que implicitamente, a oposição de Hegel ao princípio do círculo intelectual romântico de que à arte estaria imposta a tarefa de realização da Ideia de liberdade, do qual já tratamos. Em segundo lugar, nesta passagem Hegel inaugura as diretrizes de sua exaustiva análise filosófica ou científica da arte. Hegel não deixa outras mostras senão de que o contexto moderno só pode pensar a arte, bem como a sua história e participação na vida do espírito por meio de uma detida investigação filosófica. Ou seja, a filosofia para o filósofo alemão é a forma por excelência da cultura da reflexão e, somente por meio dela, se pode alcançar a verdade. Esta congratulação de Hegel à

¹⁹³ Cf. Duarte, 2011, p. 15.

¹⁹⁴ Cf. Hegel *apud* Gonçalves, 2010, p.80

¹⁹⁵ Cf. Hegel 2001, p. 34-35

filosofia, em terceiro lugar, destaca o filosofema do fim da arte ao colocar a arte numa posição aparentemente inferior à filosofia.

Se considerarmos o prisma apenas histórico em que se desenrola a compreensão de Hegel sobre a noção de arte ou de bela arte, corremos o risco de postular uma consideração fúnebre para ela, como fizeram muitos autores. Afinal, de acordo com o próprio Hegel, “a arte perdeu para nós a autêntica verdade e vitalidade e está relegada a nossa representação, o que torna impossível que ela firme sua antiga necessidade na realidade efetiva e que ocupe seu lugar superior”¹⁹⁶.

A explicação nuclear para esta passagem tem seu fundamento no *locus* em que Hegel retém para a arte em seu sistema de filosofia. Como demonstramos no capítulo I deste trabalho, já na *enciclopédia das ciências filosóficas*, Hegel se preocupava em demarcar para arte uma posição de destaque em seu arcabouço teórico: a arte já aparecia ali como a primeira e mais imediata forma de manifestação dos interesses mais primordiais de um povo, de uma época, ao lado da religião e da filosofia. Nos *Cursos de estética*, o filósofo de Stuttgart mantém o mesmo lugar privilegiado para arte: o domínio do espírito absoluto, para usar a linguagem do próprio Hegel. Ainda na *Introdução* aos *Cursos*, Hegel faz questão de notificar a posição da arte:

A bela arte é, pois, apenas nesta sua liberdade verdadeira arte e leva a termo a sua mais alta tarefa quando se situa na mesma esfera da religião e da filosofia e torna-se apenas um modo de trazer à consciência e exprimir o divino [*das Göttliche*], os interesses mais profundos da humanidade. Esta determinação a arte possui em comum com a religião e a filosofia, mas de um modo peculiar, pois expõe sensivelmente o que é superior.¹⁹⁷

Esta demarcação da posição da arte em seu sistema de filosofia parece produzir, entretanto, certa dualidade interpretativa (negativa e positiva) em relação à relevância da arte. Pois, se no contexto em que Hegel escreve sua obra, a filosofia aparece como uma forma muito mais afeita às condições culturais e históricas, a religião e a arte parecem supérfluas e insignificantes frente à vida prosaica moderna. Se levarmos em conta o desenvolvimento dialético e histórico do sistema de Hegel, esta conclusão aparenta-se válida, e a arte parece realmente perder qualquer sentido. Pois, segundo Hegel, a arte, a religião e a filosofia, são Formas culturais e históricas de manifestação de um conteúdo comum a todas elas: Deus [*Das Göttliche*], significado que pressupõe o que há de mais

¹⁹⁶ Idem.

¹⁹⁷ Cf. Hegel 2001, p. 32

elevado e profundo na vida e na história do espírito humano. Não entendamos aqui, entretanto, o termo Deus como uma entidade superior, além da vida, capaz de suplantar a condição humana. Como sinalizamos no capítulo I deste trabalho, mais especificamente na parte sobre *o conceito de arte na Enciclopédia das ciências filosóficas*, o significado Deus é uma expressão religiosa daquilo que é mais apropriado para ser analisado filosoficamente. Deus se refere ao que é incondicional, absoluto, aquilo que é conceitual, ou seja, aquilo que é racional e constitui a força motriz da constelação autoconsciente na vida do espírito¹⁹⁸. No caso da arte esta condição é sensível, ou seja, a beleza da arte é a decodificação sensível do que é absoluto na vida do espírito. Na religião, a condição infinita da vida do espírito se manifesta por meio da representação interior da figura sagrada e, na filosofia, o incondicionado é expresso por meio do conceito.

Quando Hegel afirma que, ao “darmos à arte esta posição elevada, é necessário, entretanto, considerar que arte não seria, nem segundo o conteúdo, nem segundo a forma, o modo mais elevado e absoluto de trazer ao espírito a consciência dos seus verdadeiros interesses”¹⁹⁹, e mais, que a versão cristã de verdade [*Vorstellungreligion*] e a nossa formação racional [*Begriff*] atual, são mais profundas que a arte [*Anschauung*], Hegel parece deixar clara certa hierarquia e privilégio de uma forma sobre a outra. Para o leitor apressado, Hegel parece entender que a filosofia é superior à arte e à religião quanto a sua capacidade de expressão dos valores espirituais mais elevados. Parece que, numa escala gradativa das formas de autoconsciência, a intuição sensível da arte é inferior à representação religiosa que, por sua vez, é inferior ao conceito filosófico.

Se levarmos em conta, além disso, o desenvolvimento integral do espírito por meio das Formas históricas universais de arte: simbólica, clássica e romântica, bem como o desenvolvimento das artes em suas particularidades: arquitetura, escultura,

¹⁹⁸ Esta interpretação corrobora a interpretação de Robert Wicks, em seu texto *A estética de Hegel: uma visão geral*. Segundo Wicks, Deus não deve ser compreendido no sistema de Hegel como uma entidade superior, mas como um termo religioso capaz de demarcar a dimensão incondicional, absoluta da razão humana. Cf. (Wicks, 2014, p. 409). Nesta mesma direção, Vittorio Hösle afirma que, “um Deus transmundano que representasse a negação abstrata de natureza e história não seria compatível com o conceito hegeliano de espírito. O espírito absoluto é, portanto, uma manifestação do espírito humano – a qual, porém, apenas é sua consumação pelo fato de o espírito nela se referir a seu princípio, que lhe é anterior tanto quanto à natureza: a Ideia Absoluta”. Cf. (Hösle, 2007, p. 644.)

¹⁹⁹ Cf. Hegel 2001, p. 34

pintura, música e poesia²⁰⁰, tal como procuramos demonstrar no capítulo II deste trabalho, a impressão sobre a superioridade da filosofia em relação à religião e à arte parece tornar ainda mais evidente. Naquela ocasião da nossa argumentação, mostramos que Hegel se preocupa em enfatizar o tempo todo que a arte romântica – que não tem a ver diretamente com o círculo romântico de Jena, mas com todo o período marcado pelo advento e declínio do cristianismo – é mais livre espiritualmente que a arte clássica, pois enquanto esta ainda se apresenta como a expressão de uma subjetividade que tem sua verdade absoluta na substância ética, e só nela o indivíduo pode ser livre, no contexto romântico, ao contrário, esta liberdade tem seu valor de verdade implantado no próprio núcleo da interioridade, cuja expressão aparece objetivada na religiosidade da vida comunitária e na filosofia.

Assim também, é o caso de considerarmos esta aparente hierarquização entre arte, religião e filosofia em relação às formas particulares de arte. Hegel se preocupa em demonstrar neste caso, que a escultura do deus grego, apesar da sua beleza em equilibrar o significado divino com a forma humana no material artístico, a poesia ainda é superior no que se refere à sua capacidade de tradução artística da liberdade do espírito. Isso porque a poesia, apesar do desequilíbrio entre a forma do material artístico – pois a linguagem poética é por demais interiorizada enquanto material sensível – e o conteúdo espiritual que dela deve eclodir, ainda é superior à escultura por estar muito mais próxima, em termos materiais, da filosofia. Não é por acaso que Hegel em seus *Cursos* considera a poesia como a forma por excelência da “dissolução da arte em geral”²⁰¹. Não só porque de acordo com o seu sistema das artes a poesia se posiciona como a última das formas artísticas, mas porque seu material, a linguagem, pressupõe tanto um esgotamento de realização sensível da Ideia quanto certa dificuldade em se desenvolver no interior da linguagem prosaica²⁰² do mundo moderno.

²⁰⁰ Sobre a relação entre as formas universais e particulares da arte com o tema do fim da arte, trataremos desse assunto com mais precisão neste mesmo capítulo, no item *A arte sem obra de arte? O fim da arte e a desmaterialização da arte na letra e no espírito*.

²⁰¹ A poesia aparece como o centro e a totalidade de todas as artes, mais especificamente a poesia dramática, que se apresenta como o gênero poético moderno por excelência. Segundo a interpretação de Hegel, a poesia dramática é o supremo estágio da poesia e da arte, pois, não só o seu conteúdo, mas sua forma desvelam tanto os aspectos idiossincráticos da interioridade do homem moderno, quanto os aspectos característicos da vida prosaica moderna. Sobre este assunto conferir: (Hegel, 2004, § 474, p. 200).

²⁰² A linguagem prosaica, segundo Hegel, é marcada pela singularidade destituída de significado essencial, que se envolve apenas com o que é contingente e limitado à vida, dos costumes, das leis, das ciências particulares, do entendimento humano. Falta à prosa, a dimensão infinita da racionalidade, da sua produção e compreensão intelectual do mundo. Sobre este assunto conferir: (Hegel, 2004, § 244-45, p. 27-28).

Com todas estas argumentações, Hegel parece realmente decretar um serviço fúnebre para arte. Seus dias de sol ficaram no passado grego, assim como o estio da religião ficou na época de ouro da alta idade média. Como diz Hegel, ao fazer apologia à necessidade [*Bedürfnis*] da filosofia:

A formação [*Bildung*] da reflexão, própria de nossa vida contemporânea, faz com que nossa carência esteja, ao mesmo tempo, em manter pontos de vista universais e em regular o particular segundo eles, seja no que se refere à vontade seja no que se refere ao juízo, de tal modo que para nós, as Formas, leis, deveres, direitos e máximas, enquanto universais, devem valer como razões de determinação e ser o principal governante.²⁰³

Em um ensaio intitulado *La "fin de l'art" dans le système hegelien*, Benedetto Croce nos apresenta esta interpretação, de que Hegel preparou necessariamente em seu sistema de filosofia uma cerimônia fúnebre para arte. Segundo Croce,

mesmo que Hegel não tenha afirmado expressamente a mortalidade e, no mundo moderno, a morte efetiva da arte, seria sempre preciso dizer que a sua dialética histórica e o seu conceito de arte para isto conduzem necessariamente.²⁰⁴

Esta afirmação categórica de Croce sobre a “morte da arte” ganha seu fundamento em outra passagem do seu ensaio, onde ele afirma que, na filosofia da arte de Hegel,

a ordem lógica das categorias coincide com a sucessão histórica dos sistemas e de toda a vida espiritual, de maneira que a resolução da arte na filosofia não pode ser nela um simples processo ideal e perpétuo, mas deve ser no conjunto um acontecimento histórico (...) Não somente os graus de dissolução e da morte da arte devem ser, no pensamento de Hegel, sucessivos no tempo, mas também devem ser tais, que "por eles a arte desaparece na lógica".²⁰⁵

Entretanto, é necessário aventar, novamente, que a sucessão dialética e histórica das categorias (arte, religião e filosofia) no sistema de Hegel, não respeita a qualquer ordem cronológica e linear no tempo, como quer Croce. Dificilmente se pode interpretar o sistema hegeliano como um desenvolvimento progressivo que obedece a sucessões progressivas na história. Ao contrário disso, a ordenação destas categorias repetem a

²⁰³ Cf. Hegel, 2004, § 24-5, p. 35.

²⁰⁴ Cf. B. Croce, 1991, p.126

²⁰⁵ Idem, p. 124-5

um movimento orbicular, dialético, onde as efetividades dos acontecimentos históricos sempre condizem com as formas de desenvolvimento da autoconsciência. Isso quer dizer que seria inverossímil pensar que a intuição sensível seja anterior à representação religiosa, e que esta seja anterior à representação conceitual. Ou, que a arte seja anterior à religião, que por sua vez, é anterior à filosofia. Ou ainda, que a arte pertence ao classicismo grego-antigo, a religião pertence ao contexto medieval, e que a filosofia pertence à modernidade.

Inegavelmente a arte, a religião e a filosofia são atividades culturais comuns à todas as épocas históricas, e que coexistem em todas as estruturas históricas. Afinal, as formas de autoconsciência (intuição sensível, representação religiosa e representação conceitual) são próprias a todos os modelos de subjetividade descritos por Hegel. O que Hegel se esforça para demonstrar em seu sistema de filosofia é que, em cada época histórica, uma forma de autoconsciência é mais apropriada que a outra, pois, os modelos históricos de subjetividade, racionalidade e liberdade são marcados, cada um, por necessidades culturais *sui generis*. Certamente, o modelo cultural grego-antigo, teve como signo histórico o desenvolvimento artístico, religioso e, filosófico. Entretanto, o modelo de subjetividade, racionalidade e liberdade de que carecia a cultura grega era muito mais afeito ao sensível da arte do que à religião ou à filosofia. Isso não só porque o tipo de identificação entre a subjetividade e o *ethos* é imediato, mas, sobretudo, porque a imediatez sensível da arte retém como substrato todos os valores éticos, universais e objetivos, necessários para aquela cultura. Isso não quer dizer, entretanto, que a religião e a filosofia não sejam relevantes para os gregos. Muito longe disso, a religião junto com a arte e a filosofia são, para os gregos, atividades-signo de seus valores culturais, e Hegel sem dúvida reconhece em sua obra esta correspondência necessária entre as três atividades, basta lembrarmos sua exaustiva análise da cultura grega em sua *História da filosofia*, *Filosofia da religião* e os *Cursos de estética* para termos esta certeza. Mais do que isso, para Hegel, o conteúdo da arte, da religião e da filosofia são absolutamente idênticos. E é exatamente por isso que Hegel associa arte, religião e filosofia como partícipes do domínio do espírito absoluto, domínio da vida e do conhecimento, onde o ser humano é ativo para nutrir a subjetividade por meio de uma autoconsciência que já não é apenas particular, mas substancial, absoluta, acima dos limites práticos e teóricos da vida.

Nesse sentido, quando Benedetto Croce sustenta que "A Estética de Hegel é assim uma oração fúnebre; ela passa em revista as sucessivas formas de arte, mostra os

passos progressivos da consumação interna e repousa a totalidade no seu túmulo, deixando a Filosofia escrever o seu epitáfio”²⁰⁶, ele parece perder de vista o fato de que a sucessão histórica, tanto das artes universais e particulares, quanto a aparente sucessão histórica entre arte, religião e filosofia, em nada tem a ver com uma ordem cronológica e eliminatória dos fatos históricos. Quando Croce conclui, por exemplo, que

a dissolução da arte, conforme os postulados lógicos da filosofia hegeliana, é um processo ideal e histórico porque afirmam que a arte estava bem viva em outras épocas, mas que no presente lhe falta o ar respirável, que não é mais ne-cessário como qualquer coisa de atual, mas que é qualquer coisa do passado, uma matéria histórica,²⁰⁷

o que o filósofo desconsidera sobretudo está no fato de que Hegel, ao privilegiar a filosofia em detrimento da arte na modernidade, não está com isso colocando a arte fora do pedestal do absoluto, mas apenas reconhecendo o lugar de destaque da filosofia neste cenário prosaico. O pensar filosófico é próprio da cultura moderna e, por isso, cabe à filosofia, pensar à própria arte. Diz Hegel:

A ciência da arte é, pois, em nossa época, muito mais necessária do que em épocas na qual a arte por si só, enquanto arte proporcionava plena satisfação. A arte nos convida a contempla-la por meio do pensamento e, na verdade, não para que possa retornar ao seu antigo lugar, mas para que seja reconhecido cientificamente o que é a arte.²⁰⁸

Esta passagem, portanto, parece deixar claro que, ao contrário da cláusula croceana da sucessão cronologicamente histórica entre arte, religião e filosofia, e da “morte d arte”, Hegel exige um reconhecimento científico para arte, a tal modo que não seja ela apenas arte, mas objeto de reflexão filosófica.

Em seu texto intitulado *A morte da arte em Hegel*, Benedito Nunes defende Hegel das acusações de Croce ao sustentar que a passagem despercebida por Croce que restringe aquela afirmativa encontra-se na introdução dos *Cursos de estética*, no qual Hegel afirma que a arte é e continua sendo para nós “coisa do passado”. E justifica sua tese:

Ao contrário desta, a reflexão de Hegel não é conjectural. Trata-se de um singular prognóstico ao revés de uma profecia já realizada no presente

²⁰⁶ Cf. Hegel, apud Croce, idem, p. 302.

²⁰⁷ Idem, PP. 127-128.

²⁰⁸ Cf. Hegel, 2004, § 25-6, p. 35.

mesmo em que a reflexão estava sendo feita – o momento da dominância de romantismo, de que a estética de 1835 é, de certa maneira, uma teorização crítica que podemos, ligar o presente de Hegel ao nosso atual Dasein histórico e retirar da doutrina do caráter passado da arte a rígida dependência lógica, estabelecida por Croce, em relação ao sistema.²⁰⁹

Subtrair da proposição do caráter passado da arte a rígida dependência lógico-sistemática sustentada pela interpretação de Croce não significa, pois, colocar de lado o caráter estritamente especulativo que perfaz o tema do “fim da arte”, mas atribuir a ele um desenvolvimento dialético, e não meramente linear. Essa interpretação positiva parece dar ao presságio sobre o “fim da arte” um caráter mais fidedigno ao sistema estético de Hegel.²¹⁰

Mas, acima desta condição nacional e dialético-histórica em que o tema do fim da arte está inserido, é necessário aventar um segundo aspecto além da letra do texto hegeliano: as implicações do tema do fim da arte para o futuro da arte. Sobre isso, não poderíamos deixar de citar a análise exaustiva e positiva que Rodrigo Duarte faz do tema do fim da arte em *O tema do fim da arte na estética contemporânea*. Nesse texto, o filósofo reconhece que a arte, no sistema de Hegel,

...não se extingue em termos propriamente factuais, mas tem respeitabilidade comprometida em virtude de sua capacidade de expressar o momento histórico, num contexto correspondente ao que Hegel entendera como perda de substancialidade das manifestações artísticas.²¹¹

Esta perda de substancialidade que trata o autor, diz respeito à incapacidade da arte em expressar a partir da modernidade a totalidade do espírito humano quanto às suas múltiplas vicissitudes éticas e culturais. Segundo Henández (2008, p. 92), é a condição em que “a arte não nos proporciona mais uma formação [*Bildung*] substancial de conteúdos, mas uma formação formal de cultura e elementos para os nossos critérios”. Sobre esta interpretação, discutiremos a seguir, no tópico *A dessubstancialização ética da arte, na letra e no espírito*. Mas o que é preciso enfatizar aqui é que o texto de Rodrigo Duarte destaca, sobretudo, a inspiração do filosofema do fim da arte para a estética contemporânea que, por meio de pensadores com Heidegger,

²⁰⁹ Cf. Nunes, 1993, p. 12

²¹⁰ Outra interpretação curiosa a respeito do fim da arte é a de Benjamin Rutter. Segundo o filósofo, o debate sobre a interpretação correta do “fim da arte”, não se centra na probabilidade de que a arte, em geral, deixou de ser produzida a partir do século XIX (o que obviamente não ocorreu), mas na possibilidade de que sua produção, em grande parte, deixou de ser importante para o seu público-alvo. Segundo Rutter, a estética de Hegel não está centrada na preocupação de um futuro para arte, mas no passado e no presente da arte. Sobre a tese de Rutter conferir: (Rutter, 2010, p. 6).

²¹¹ Duarte, 2006, p. 401.

Benjamin, Adorno, Danto, dentre outros, ganhou contornos exclusivos para a análise contemporânea da arte. É importante sinalizar, contudo, que se tratam de autores cujas obras são de grande complexidade e amplitude, e que não pretendemos aqui dar conta de todas as implicações conceituais, mas tão somente sinalizar *o espírito*, ou seja, a influência estético-hegeliana presente, mesmo que por vezes implicitamente, nas obras destes autores.

Heidegger, por exemplo, em *A origem da obra de arte* faz menção explícita à predição hegeliana sobre o fim da arte. No posfácio da referida obra, o autor chama a atenção para a situação da arte contemporânea e destaca explicitamente o prognóstico de Hegel:

Desde que a estética de Hegel foi exposta pela última vez, no semestre do inverno de 1828/9, na universidade de Berlim, vimos nascer muitas e novas obras de arte e movimentos artísticos. Hegel nunca quis negar esta possibilidade. Porém, a questão continua: a arte é ainda um modo essencial e necessário, no qual a verdade decisiva acontece em nosso ser-aí histórico ou a arte não é mais isso?²¹²

Inspirado no presságio hegeliano, Heidegger demonstra nesta passagem sua real preocupação com futuro da arte. Para ele a predição de Hegel sobre o fim da arte não se apresenta em seu tempo como algo resolvido, mas ainda a ser proferido. E a explicação para esta preocupação de Heidegger tem seu fundamento no seu próprio método de pensamento.

Assim como Hegel, para Heidegger a obra de arte é uma das formas de manifestação da verdade. Entretanto, não se trata de verdade descrita em termos científico-filosóficos, mas ontológicos. A crise da arte descrita por Heidegger tem a ver, diferentemente de Hegel, não com um esgotamento da forma artística frente à cultura da reflexão, mas com a incompreensão histórica da verdade ontológica da essência da arte.

Segundo Heidegger, a história da estética é marcada pelo equívoco de pensar a arte por meio da associação do par matéria e forma. Este método levou inequivocamente a arte ao *status* de utensílio, de coisa comum em termos de sua verdade. Desde o início do texto, Heidegger sustenta possuir a arte uma dimensão “coisal”, mas uma coisa que se difere substancialmente dos utensílios comuns; as obras de arte estão para além das coisas úteis à vida prática. Seu estatuto de verdade, não respeita nem ao princípio

²¹² Cf. Heidegger, 2010, p. 205.

qualitativo [*hypokeimenon*], nem à unidade sinestésica de percepções sensoriais, muito menos à unidade entre matéria e forma. A verdade da arte é de natureza ontológica.

Para explicar de modo geral este método de compreensão da verdade da arte, Heidegger se apropria, num primeiro momento de sua obra, do exemplo da pintura *O sapato da camponesa de Van Gogh*. Segundo ele, esta afiguração do par de sapatos desvela, ao contrário de uma mera percepção sensorial de um utensílio do camponês, a confiabilidade deste ao sempre retornar e encontrar ali seu par de sapatos. Para Heidegger, a pintura de Van Gogh²¹³ é a abertura do que este utensílio é essencialmente: o verdadeiro ser do ente. A partir desta exemplificação, o autor acrescenta em seu discurso a noção de verdade da obra de arte como um embate preciso entre mundo e terra [*Erde*]. Para Heidegger, a obra de arte para ser verdadeira precisa desvelar em si um mundo, que não tem haver com o mundo da utilidade, ou “mera coleção das coisas disponíveis”, mas com o “ente enquanto palpável e perceptível, no qual acreditamos secretamente”.²¹⁴ Assim, a obra deve apresentar no seu material um mundo humano e histórico. Ao mesmo tempo em que a obra de arte desvela um mundo, ela também produz [*her-stellen*] a terra, outra metáfora utilizada por Heidegger para descrever o modo específico com que os artistas lidam com o material artístico, que não é nem utensílio nem produto de consumo. O embate entre terra e mundo, na compreensão de Heidegger, nada mais é que fazer a obra de arte obrar e habitar a história como uma coisa que se fecha em si mesma, poeticamente. Este movimento de desocultação e ao mesmo tempo ocultação da verdade [*Aletheia*], Heidegger compara a uma clareira, um lugar aberto no meio do ente, que brilha em meio ao escuro da verdade do ser.

Este é o sentido pelo qual, Heidegger, ao final do ensaio, recapitula a questão sobre a verdade ontológica da obra de arte e conclui que esta, enquanto uma forma de acontecimento da verdade é exclusiva para aqueles capazes de identificação e zelo pela verdade que obra na obra: os *Bewahrenden*, conservadores e fruidores da verdade desvelada na obra, que não buscam na obra um consumo ou gozo imediato, mas um mundo histórico de um povo histórico. Para Heidegger, a predição hegeliana sobre se a arte é ainda um modo essencial e necessário de acontecimento da verdade, permanece como algo ainda a ser proferir. “A decisão sobre a sentença será proferida, caso seja proferida, a partir desta verdade do ente já acontecida”²¹⁵

²¹³ Cf. Heidegger, 2010, p. 79

²¹⁴ Cf. Heidegger, 2010, p. 109

²¹⁵ Cf. *Ibidem*, p. 205.

No caso de Walter Benjamin, a inspiração hegeliana para a situação da arte na contemporaneidade parece ganhar contornos mais críticos e materialistas, apesar de que sua interpretação sobre o tema do fim da arte só aparece implicitamente em “*A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*”.

Benjamin não chega a citar em nenhum momento a página da filosofia da arte de Hegel sobre o fim da arte, mas isso não quer dizer que seu diagnóstico sobre a situação da arte do século XX não seja uma referência implícita à estética de Hegel. Queremos acreditar, como já sinalizou muitos teóricos contemporâneos, que seja o caso. Assim como Hegel, Benjamin em sua obra estabelece modelos de obras de arte que se opõem em função do advento da modernidade. A reprodutibilidade técnica das obras de arte seria o paradigma estético da contemporaneidade. Segundo Benjamin, diferentemente do modelo artístico tradicional – modelo que remonta ao que Hegel declarou como a religião da arte e a arte da era cristã – a arte na era da reprodutibilidade técnica se define como um processo mecanizado de duplicação da obra de arte.

O que distingue fundamentalmente o modelo tradicional do modelo da reprodução técnica da arte, não se reduz na obra de Benjamin apenas à descrição dos avanços tecnológicos em relação à arte, como é o caso, por exemplo, da litografia, da fotografia e do cinema (modelos propriamente modernos de reprodutibilidade técnica da arte), mas, sobretudo, o que esta mudança implica para a situação da arte na contemporaneidade. Por um lado, a primeira e mais fundamental consequência é a perda de “aura” da arte, por outro lado, a secularização e acessibilidade massiva à fruição das obras de arte.

Quanto à perda da “aura” na arte, esta tese de Benjamin se conecta necessariamente ao filosofema do fim da arte de Hegel. Pois, assim como o presságio hegeliano tem como ponto central a mudança do modo com que o homem moderno se relaciona com a arte, que não permite mais a ele uma contemplação religiosa, como foi o caso de outras épocas, assim também, para Benjamin, a substancialidade da arte contemporânea não está mais afeita a princípios religiosos de contemplação, nem muito menos é objeto sacro resguardo para certos grupos e rituais. A aura da arte está segundo Benjamin nesta exclusividade material, cuja originalidade e singularidade subscrevem no sujeito fruidor uma experiência ímpar com a arte.

No que se refere ao processo de emancipação e secularização da arte, Benjamin estabelece dois conceitos de arte para distinguir o modelo tradicional do modelo da reprodutibilidade técnica. Segundo o filósofo, enquanto o modelo tradicional é marcado

pelo valor de culto, valor auroral, o modelo da reprodutibilidade técnica é marcado pelo valor de exposição artística. Benjamin vê com bons olhos este segundo modelo em relação ao primeiro, pois enquanto o primeiro se mantém fechado em um ritual religioso, cujo valor está direcionado para representação divina que atravessa a obra (como é o caso das imagens sacras), o valor de exposição da arte reproduzida e duplicada tecnicamente eleva as possibilidades de acesso à arte (como é caso da fotografia e do cinema). No caso, do cinema, por exemplo, o valor de culto da arte tradicional é substituído pelo efeito choque [*Schockwirkung*] “causado pela interrupção contínua e súbita do fluxo de associações, que proporciona um tipo de percepção estética radicalmente novo”²¹⁶. Para Benjamin o efeito estético e político provocado pela reprodutibilidade técnica renovou qualitativamente o comportamento diante das obras de arte:

A massa é uma matriz da qual atualmente nasce renovado todo o comportamento habitual diante das obras de arte. A quantidade transformou-se em qualidade: as massas muito maiores dos participantes produziram um tipo modificado da participação.²¹⁷

Apesar, entretanto, de o diagnóstico de Benjamin se conectar implicitamente à estética de Hegel, é preciso lembrar que se trata de abordagens distintas no que se refere ao assunto da arte. Enquanto Hegel, por exemplo, se preocupa em demonstrar a transformação da arte a partir de uma visão bastante ampliada da história da arte, desde o panteísmo oriental até à modernidade, Benjamin, por sua vez, concentra sua atenção nas transformações do conceito de arte no período de sua reprodutibilidade técnica, mais especificamente, a partir do advento dos meios técnicos. Mas não é somente isso que separa os dois autores. Em um texto intitulado *Fim da arte ou perda da aura?* Werle sustenta que,

de modo geral, a diferença básica entre as análises de Benjamin acerca da situação da arte na época contemporânea e a delimitação que Hegel realiza da arte em seu sistema estético reside na direção tomada pela investigação de ambos. Benjamin confessa no Prefácio ao seu ensaio sua filiação marxista e sua preocupação em investigar a situação da arte no contexto do desenvolvimento das forças produtivas, visando à “formulação das exigências revolucionárias na política da arte” [...] já Hegel, ao tratar da arte na época moderna e de sua conseqüente crise, pensa a arte menos a partir de um referencial materialista e atual do que idealista e histórico em sentido

²¹⁶ Cf. Duarte, 2007, p. 390.

²¹⁷ Cf. Benjamin *apud* Duarte, 2007, p. 390.

amplo, ou seja, levando em conta o desenvolvimento e a gênese da ideia da arte.

Falta a Benjamin, além desta caracterização ampliada da mudança do conceito de arte na história, uma fundamentação metafísica dos conceitos postos em jogo em sua obra. Não parece ser a preocupação de Benjamin, ao contrário de Hegel, colocar em cena a verdade e a validade metafísica dos conceitos elaborados em sua obra, mas apenas descrever as situações factuais dispostas à percepção de um tempo marcado pela revolução técnica na arte.

A partir de uma leitura negativa da época contemporânea, Theodor Adorno recorre explicitamente em vários dos seus textos ao filosofema do fim da arte de Hegel para se posicionar em relação à arte. Diferentemente de Benjamin que via o processo de perda da aura na arte como algo progressista, para Adorno esta perda de aura tem a ver com a desartificação da arte que, diante do mundo administrado por forças totalitaristas e manipuladoras (como é o caso da indústria cultural), tende a se solver. Em *Dialética do esclarecimento*, junto com Horkheimer, Adorno entende a “liquidação social da arte” como um mecanismo de eliminação da arte por meio da investitura de cunho capitalista da indústria cultural no meio artístico.

Segundo Duarte (2007, p. 402), o crescente empoderamento da indústria cultural sobre a arte tem sua apoteose no

fato de que o advento da fase monopolista do capitalismo encontra uma sociedade de massas em que os movimentos revolucionários de direitos trabalhistas e de liberdades democráticas, aliados ao surgimento do socialismo a partir da Revolução Russa, colocaram ao sistema econômico problemas de grande magnitude. Sua solução foi dada pela apropriação dos recém-inventados meios de produção e de difusão de sons e imagens, como o gramofone, o rádio e o cinema, com o objetivo de não apenas satisfazer a demanda das massas, mas também de aderir alguma previsibilidade sobre seu comportamento social e político dentro do modelo de democracia representativa que se demonstrava em certa medida compatível com o predomínio do capital monopolista.

O resultado desta manobra econômico-política teve para arte irreversíveis consequências, segundo Adorno. Em *Minima moralia*, por exemplo, o filósofo sustenta que a atual condição histórica da racionalidade (a racionalidade instrumental) desfavorece por completa a possibilidade de uma consistente representação estética, não por ausência de talento artístico ou coisas do tipo, mas, sobretudo, porque o tipo de racionalidade que se instaura na contemporaneidade, não comporta de forma alguma em

suas vicissitudes a apresentação da verdadeira tarefa da arte. Para Adorno, “o talento do artista se atrofia na insolubilidade da mais urgente tarefa do poeta”²¹⁸, e a arte precisa se posicionar como “magia liberada da mentira de ser verdade”²¹⁹.

Mas apesar da sua análise negativa da contemporaneidade, ainda inspirado no presságio sobre o fim da arte de Hegel, Adorno, em *Teoria estética*, aponta medidas para a arte se manter viva frente à antirrazão que conduz a indústria cultural. Mesmo sendo um âmbito prófugo à lógica da (i)racionalidade instrumental, a arte é para Adorno passível de um conteúdo verdadeiro, desde que seja uma racionalidade crítica à própria racionalidade dominante, ou seja, a arte precisa ser “a antítese da social da sociedade, e não deve imediatamente deduzir-se desta”²²⁰. A ser assim, as condições positivas para a permanência da arte no mundo administrado, são as mesmas a que a levam contra a corrente desta lógica: sua posição crítica.

Assim como Hegel, Adorno está cômico em sua *teoria crítica* que a situação que se impõe à arte a partir da idade moderna, não pressupõe a sua morte ou liquidação total, mas a sua necessidade intrínseca de se expressar diferentemente da racionalidade prosaica. Quando Adorno afirma em sua *Teoria estética* que a arte precisa se posicionar como “antítese social da sociedade”, como um tipo de racionalidade que pressupõe um certame com a racionalidade dominante, esta afirmação parece lembrar Hegel ao tratar da postura da poesia dramática (a forma por excelência da dissolução da arte em geral) frente à racionalidade do prosaísmo moderno. Para Hegel, a poesia deve assumir a tarefa de uma refusão e conversão plenas da aspereza da racionalidade prosaica, deve igualmente transformar completamente “o modo de expressão comum da consciência prosaica em consciência poética”²²¹ para que se mantenha como a originária expressão da verdade.

Entretanto, apesar deste aparente acordo teórico entre Hegel e Adorno, Duarte (2007, p. 406) nos lembra de que ao mesmo tempo em que o tema do fim da arte em Hegel serve de inspiração para a *teoria crítica* adorniana, assim também há várias razões para distanciar os dois autores, sobretudo, porque a crença de Hegel no modelo de racionalidade moderna, “posteriormente, mostrou-se muito mais nociva do que útil à humanidade”²²². Nas palavras do próprio Adorno:

²¹⁸ Cf. Adorno, Theodor. *Minima moralia*. Fankfurt am Suhrkamp, 1985, p. 187-188

²¹⁹ Idem, p. 228.

²²⁰ Cf. Adorno, 1988, p. 19

²²¹ Cf. Hegel, 2004 § 244-45, p. 27

²²² Cf. Duarte, 2007, p. 406

Que segundo Hegel um dia a arte deve ter sido o grau adequado do espírito e não o é mais, trai uma confiança no progresso real na consciência da liberdade que foi amargamente decepcionada. Se o teorema hegeliano da arte como consciência das necessidades for plausível, então ela também não está ultrapassada. De fato, o fim da arte prognosticado por ele desde cento e cinquenta anos, não ocorreu.

Para o filósofo nova-iorquino, Arthur Danto – que encontrou talvez mais inspiração na estética de Hegel do que todos os outros pensadores já supracitados – o tema do fim da arte tem data de ocorrência: a década de 1960, quase um século e meio após Hegel ter minitrados suas preleções sobre estética, em Berlim.

Para Danto, os acontecimentos no meio artístico a partir da década de 1960 deram provas de uma mudança histórica transcendental nas condições de produção das artes, sobretudo, das artes visuais. E estas mudanças, que acarretam provas perceptuais e filosóficas de que um tipo de história da arte havia acabado e que tudo a partir dali poderia ser arte, revelaram claramente que foi apenas na década de 1960 que uma filosofia da arte se fez possível. “Somente quando ficou claro tudo poderia ser uma obra de arte é que se pôde pensar a arte filosoficamente. Só então surgiu a possibilidade de uma filosofia da arte geral e verdadeira”²²³.

Ocorre que ideia de “filosofia da arte” sugerida por Danto em sua obra respeita ao princípio hegeliano do conceito de arte. As palavras de Hegel de que a arte exige de nós uma consideração científica para conhecermos filosoficamente o que a arte é, aparecem nos textos de Danto mais do que uma inspiração, mas como uma interpretação contemporânea clara do presságio hegeliano sobre o fim da arte. E um dos primeiros textos de Danto, sobre a situação da arte contemporânea, sobretudo, da arte nova-iorquina, parece patentear sua aproximação teórica à estética de Hegel. Refiro ao ensaio *O fim da arte*, advindo de uma contribuição sua para um simpósio organizado pelo *Walker Institute for Contemporary Art*, publicado em 1984, em uma coletânea intitulada *The Death of Art*.

Nesta obra Danto não deixa dúvidas sobre a necessidade de interpretar a arte partir de uma visão hegeliana. Logo no início do ensaio se lê:

É possível que a selvagem efervescência do mundo da arte nas sete ou oito décadas passadas tenha sido uma fermentação terminal de algo cuja química histórica esteja ainda por ser entendida? Quero levar Hegel totalmente a sério

²²³ Cf. Danto, 2006, p. 17

e esboçar um modelo de história da arte no qual algo como isso possa mesmo fazer sentido.²²⁴

O modelo de história da arte de que trata Danto relaciona-se com três leituras do conceito de arte, das quais apenas a última leitura parece dar ao autor subsídios para a afirmação de que o fim da arte não teria ocorrido no período das preleções estéticas de Hegel, mas certamente a partir de 1960.

A primeira leitura de história da arte relaciona-se com o conceito de *mimesis* o qual, segundo Danto, adveio de Vasari que teria visto pela primeira vez na história da arte uma conquista óptica e gradual das aparências da natureza. A equivalência óptica, ou seja, a capacidade de apreensão pela retina de algo representado pictoricamente teria, de acordo com Danto, se apresentado na arte como uma espécie de encadeamento teleológico capaz de traduzir por meio da percepção a evolução pictórica e histórica da arte. O exemplo mais claro desta evolução seria a comparação entre as obras de Cimabue e Ingres, quanto à substituição da inferência óptica de uma pela percepção direta da outra.

Entretanto, segundo Danto, este modelo de história da arte teve seu esgotamento no final do século XIX, quando a tarefa da arte de produzir equivalências ópticas para a experiência perceptiva perdeu lugar para a cinematografia. O que restou para a arte, desde então, não foi outra coisa senão a tarefa pictórica de expressão dos estados emocionais e dos sentimentos dos estados das coisas.

Para Danto, da mesma forma que o expressionismo pictórico serviu de asilo para a crise da arte instaurada pela cinematografia, assim também este modelo artístico de expressão dos sentimentos e emoções furtou da arte toda sua possibilidade de desenvolvimento na história, pois, o conceito de expressão não pressupõe nenhuma correspondência progressiva, a não ser uma espécie de sequências de atos individuais de expressão. Segundo Danto, mesmo que se possa supor uma evolução nos estados sentimentais e emocionais, ou que certos estados emocionais são referidos apenas em determinadas épocas da história, “isso pertenceria, apenas, a uma história geral da liberdade, sem qualquer aplicação na arte”²²⁵.

Diante desta dificuldade em encontrar uma definição histórica, mas que ao mesmo tempo conserve para arte uma razão filosófica de se manter atual diante da sua

²²⁴ Cf. Danto, *O Descredenciamento Filosófico da Arte*, 2014, p. 123.

²²⁵ Idem, p.141.

precariedade frente ao mundo contemporâneo, Danto sugere que a estética de Hegel seja a maneira mais satisfatória de compreensão do real estado da arte, não exatamente com a mesma letra nacional em que se insere a análise de Hegel, mais com o mesmo espírito teórico de sua filosofia da arte. Cito Danto:

Que a arte seja o negócio da equivalência perceptual é consistente com sua pertinência a esse tipo de história, mas então, como vimos, isso não é geral o bastante para uma definição de arte. Assim o que surge dessa dialética, se pensarmos na arte como tendo um fim, precisamos de uma concepção da história da arte que seja linear, mas de uma teoria da arte que seja suficientemente geral para incluir outras representações além daquela que a pintura ilusionista melhor explica: representações literárias, por exemplo, e mesmo a música. Mas a teoria de Hegel satisfaz todas essas exigências.²²⁶

A principal exigência de Danto, neste caso, parece ser a aplicabilidade da filosofia da arte de Hegel para a real mudança histórica de compreensão da arte produzida a partir da década de 1960. Para Danto, a década de 1960 foi uma estertora de estilos. As *nouveaux realistes* e o *pop* da *Brillo Box* de *Andy Warhol*, demonstraram claramente que não havia uma forma privilegiada de expressão para as obras de arte. E isso significava que, “no que se refere às aparências, tudo poderia ser uma obra de arte, seria preciso voltar-se da experiência do sentido para o pensamento. Seria, em resumo, preciso voltar-se à filosofia”.²²⁷

Podemos notar com isso, que o modo com que Danto compreende o movimento artístico *pós-histórico*²²⁸, sobretudo o nova-iorquino, tem suas bases na filosofia da arte de Hegel, e que o tema do fim da arte é a principal chave interpretativa de Danto para definição do estado geral da arte atual. Entretanto, não podemos deixar de sinalizar diferenças entre os dois autores. Pois, em primeiro lugar, a noção de história da arte de Danto, muito mais o distancia do que o aproxima da abordagem de Hegel. Enquanto este se preocupa em descrever a arte como uma das formas de expressão da verdade do espírito de uma época, que tem seu começo no oriente antigo e é modificado e superado pelas diversas nuances históricas que perpassam o classicismo grego antigo, até chegar à modernidade, aquele se reduz à apropriação de versões da história da arte (como é o

²²⁶ Cf. Danto, 2014, p.145.

²²⁷ Cf. Danto, 2005, p. 16

²²⁸ Em várias passagens da obra de Danto o termo *pós-histórico* aparece, e pode ser definido de maneira geral, como a arte produzida a partir da década de 1960, a qual não permite mais expressar qualquer narrativa mestra que a determina. Arte *pós histórica* para Danto é uma arte plural, que comporta em sua expressão qualquer estilo e material, inclusive a ausência dele. Sobre este assunto conferir: Danto, 2005, PP.149-169.

caso da versão de Hans Belting) para chegar a uma definição filosófica da arte contemporânea, e demonstrar com esta se distancia das demais formas históricas, como o modernismo por exemplo. Além disso, em segundo lugar, Hegel está muito mais preocupado com a noção de verdade como totalidade do que Danto, que se ocupa somente com a definição de universalidade da arte. O fim da arte para Danto tem muito mais a ver com o fim progressivo da história da arte do que com um fim dialético, ao que se propõe pensar Hegel em seus *Cursos de estética*.

Seja na diferença ou na semelhança, o fato é que o próprio Danto assume ser a estética de Hegel a obra que melhor corresponde a todas as expectativas para o pensamento futuro acerca da arte.

4.1 Arte, substância ética e necessidades dos homens: o fim da arte como dessubstancialização segundo a letra e o espírito

A questão do fim da arte surge no sistema das artes de Hegel como defluência não apenas de um princípio categorial ligado ao conceito de arte, mas em decorrência da observação por Hegel das condições modernas da arte em relação às outras épocas, como já demonstramos neste trabalho. Este movimento e comutação no conceito de arte, tratado por Hegel como o próprio movimento do espírito humano em direção aos estados mais elevados da existência, tem a ver com o par conceitual que coaduna a vida do espírito no que se refere às suas mais altas aspirações: necessidade *versus* liberdade. Segundo a dialética hegeliana, sendo a necessidade e a liberdade as caracterizações essenciais do homem, a melhor tradução teórica desta condição não estaria no tratamento fragmentário ou oposicionista destes dois lados essenciais do homem, mas na capacidade de superação [*Aufheben*] desta dicotomia. Arte, religião e filosofia, seriam estas atividades cuja tarefa seria a resolução desta contradição, e a capacidade de cada uma destas formas de resolução da contradição entre estes dois princípios determinariam, para Hegel, o potencial de cada Forma em determina época em tornar resolutas estas opções. O tema do fim da arte se localiza neste caso, como uma crítica por Hegel sobre o potencial da arte na época moderna em tornar superadas as oposições entre a necessidade e a liberdade dos homens.

No primeiro capítulo do nosso trabalho procuramos demonstrar como Hegel, já na sua obra de juventude (na *Fenomenologia do espírito*), se preocupava em elogiar a arte grega como a forma por excelência da superação entre a oposição [natureza e espírito] colocada pelo panteísmo oriental. A arte grega para Hegel se expressou como a tradução mais bela da harmonia entre a necessidade e o exercício da liberdade no contexto histórico ocidental. Isso porque a arte da *Polis* estabeleceu-se como o princípio de realização da eticidade substancial, capaz de marcar tanto a *substancialização do sujeito* a respeito das suas mais elevadas formas de exercício da liberdade, quanto à *subjetivação da substância* a respeito das suas necessidades e vontades individuais. O homem grego aparece como um indivíduo que é cidadão, e é um cidadão que é indivíduo, ou seja, “como um eu que é um nós e um nós que é um eu”²²⁹, como consciência que se reconhece como espírito.

Na sessão VI da *Fenomenologia do espírito*, intitulada *O espírito*, Hegel desenvolve uma argumentação mais esclarecida da condição ética do homem grego, condição esta que, por meio da arte, coloca a cidadania grego-antiga como um modelo histórico para o ocidente no que se refere à realização da liberdade.

Para Hegel, a explicação para a harmonia entre a condição individual e universal do homem grego se justifica, em primeiro lugar, na ação subjetiva frente à eticidade. Nesse contexto, ação divide o homem em substância e consciência da substância. A formulação é a seguinte: “A substância, como essência universal e fim, contrapõe-se a si mesma como a efetividade singularizada. O meio termo infinito é a consciência de si, que sendo em si unidade de si e da substância, torna-se para si, o que unifica a essência universal e sua efetividade singularizada”²³⁰. Ou seja, a ação que faz da consciência espírito ético é um tipo de ação fincada, em seus princípios, na própria verdade universal, na própria substância ética que, por um lado, corresponde a lei humana, e por outro lado, à lei divina. A lei humana na forma da universalidade é a lei dos costumes, do direito; na forma da singularidade é a certeza de si do indivíduo em geral, das necessidades, do direito natural. Já a lei divina, como poder ético do Estado e como universalidade efetiva se opõe ao ser-para-si individual, ou seja, se apresenta como o outro da consciência individual, “mas cada um dos opostos modos de existir da substância ética a contém inteira, e também todos os momentos de seu conteúdo”²³¹.

²²⁹ Cf. Hegel *apud* Gonçalves, 2013, p. 40.

²³⁰ Cf. Hegel, 2001 § 444, p. 307.

²³¹ Idem, § 449-50, p. 309.

Sendo assim, necessidade e liberdade, dever e direito, natureza e espírito, se harmonizam, ao ponto de a vontade individual, as idiossincrasias e vicissitudes singulares e arbitrárias serem consideradas dimensões “inconscientes”, ou “subterrâneas” da vida, como diz Hegel.

Dessa maneira, o reino ético é, em sua subsistência, um mundo imaculado, que não é manchado por nenhuma cisão. Seu movimento é igualmente um tranquilo vir-a-ser – de uma potencia sua para a outra – de modo que cada um receba e produza a outra. Nós o vemos, de certo, dividir-se em duas essências, e em sua [respectiva] efetividade; mas sua oposição é, antes, a confirmação de uma pela outra. O ponto onde imediatamente se tocam como efetivas – seu meio termo e elemento - é sua imediata interpenetração.²³²

Mas esta substância ética tem a sua forma de expressão da verdade: a Forma da arte. A arte grega é esta substância ética capaz de elevar a individualidade à dignidade universal, capaz de fazer convergir necessidade e liberdade no interior da constelação cultural do povo grego. A convergência articulada por Hegel entre a vida política, religiosa e estética do povo grego encontra seu fundamento na imediatez da própria arte. Isso porque, em primeiro lugar, o modelo de liberdade do homem grego não consiste ainda na afirmação da individualidade, das vontades particulares e abstratas, mas na unidade imediata entre o indivíduo-cidadão e a tessitura política e religiosa, que satisfatoriamente consegue realizar o ideal de liberdade de cada indivíduo. Em segundo lugar, a Forma sensível da arte, compreende todas as aspirações por liberdade do cidadão grego na medida em que o exercício da invenção e contemplação artística se apresenta como um modelo de verdade a ser reproduzido em todos os âmbitos da vida social. Seja na educação, na política, na religião, na filosofia ou nas leis, a arte sempre aparece como a Forma própria da formação [*Bildung*] do espírito ético. É pela arte poética que a religião grega é inventada, assim como a lei humana é rígida por princípios religiosos, por exemplo.

A arte no contexto da *Polis* possui *status* de formadora total [*Buldung*], ou seja, de essência da educação, de substância ética. Sendo ela a principal representante de um modelo de formação que tem suas bases na intuição sensível, a cidadania impetrada, como forma de exercício da liberdade, passa em todos os seus níveis pela arte. A estátua do deus – como já sinalizamos mais de uma vez neste trabalho – aparece nas obras de Hegel como o melhor exemplo de expressão da formação da cidadania e exercício da

²³² Ibidem, § 463, p. 319.

liberdade do homem grego. A forma e o conteúdo da escultura do deus expressam harmonicamente a coincidência entre a necessidade e liberdade do *humanus*: na forma humana, a estátua do deus manifesta a natureza corpórea e as condições próprias da espécie; no conteúdo divino, a estátua revela a espiritualidade ética da vida comunitária, dos seus costumes e valores e, sobretudo, da condição infinita para ser livre como cidadão da *Polis*. Na estátua do deus a lei humana e a lei divina coexistem como partes que se completam uma à outra, formando assim um homem completo, um homem-deus, seja no exercício religioso, artístico ou político.

Em *O belo e o destino*, Márcia Gonçalves defende a tese de que Hegel, em sua fase de juventude, aposta todas as suas fichas teóricas no modelo de liberdade grega, como um ideal a ser seguido pelo idealismo alemão:

Hegel acreditava ver na estrutura imediata da liberdade ética da Polis não só um movimento histórico determinado, mas um modelo que deveria servir de base para um ideal revolucionário. Hegel acreditava que o melhor sistema político seria o republicano, que deveria basear-se no modelo da antiga república grega, na qual ele, quase que irrestritamente, reconhecia a realização do ideal político de liberdade inspirado nos princípios teóricos da Revolução Francesa. Hegel articulava os parâmetros dessa liberdade ética e política com parâmetros estéticos de beleza, na medida em que a vida antiga da Polis realizava para ele a unidade em todos os níveis de atuação do homem (no nível político, no religioso, no artístico), integrando-os, de fato, em um só todo.²³³

Entretanto, em sua maturidade, a partir dos anos de 1800, Hegel se preocupava em circunstanciar sua aposta teórica no modelo cultural antigo. Apesar de a Grécia continuar a ser descrita por Hegel como o contexto ideal para realização da vontade livre por meio da imediatidade entre o indivíduo e a substância ética, segundo Gonçalves, o filósofo não mais se contenta, com a ideia de uma oposição histórica entre o modelo grego de liberdade e o sistema político da idade média e moderna, marcados pela vontade de um monarca²³⁴, e assim relativiza sua inspiração no modelo republicano antigo.

²³³ Cf. Gonçalves, 2001, p. 121-22

²³⁴ Esta tese de Gonçalves se fundamenta, sobretudo, em uma passagem da Fenomenologia onde Hegel afirma que: “Na Grécia, existia a liberdade do indivíduo, mas esta ainda não tinha alcançado a abstração segundo a qual o sujeito depende pura e simplesmente do Estado com tal. Ao contrário, nessa liberdade, a vontade individual é livre em toda a sua vitalidade, e, segundo sua singularidade, é a confirmação do substancial. Em Roma, veremos ao contrário, o rude domínio sobre os indivíduos, assim como a monarquia no reino germânico, na qual o indivíduo é ativo e participa não apenas por meio do monarca, mas por meio da organização monárquica como um todo.” (Hegel apud Gonçalves, 2001, p. 123)

Essa relativização não influenciou de modo essencial a compreensão de Hegel desse momento histórico, ao contrário, fixou-o apenas: como um momento histórico que teve sua aparição em um espaço e tempo determinados, segundo condições históricas e geográficas específicas, as quais são incapazes, fora deste contexto, de ser reproduzidas ou recriadas²³⁵.

Esta tese nos ajuda a compreender melhor em que sentido estes dois momentos da obra hegeliana (da juventude e da maturidade), nos permite interpretar o tema do fim da arte como dessubstancialização ética da arte em seu sentido fraco e forte. Certamente, a distinção destas duas interpretações – que procuramos sinalizar de passagem nos dois primeiros capítulos deste trabalho – relaciona-se, também, com esta divisão biográfica da produção intelectual de Hegel.

Considerando a *Fenomenologia do espírito* uma obra de juventude²³⁶ no arcabouço teórico de Hegel, vimos que o primeiro sentido de um fim da arte (o sentido fraco) acontece não na passagem da arte romântica – tal como aparece nos *Cursos de estética* – para o contexto do prosaísmo moderno, mas na dissolução do próprio contexto da arte clássica. Nesta obra, Hegel apesar de elogiar a arte, ou melhor, a religião da arte, como o tecido ético capaz de alinhar necessidade e liberdade a partir do arcabouço artístico, reconhece que, pela própria arte, mais especificamente pela poesia trágica e cômica, a conservação de uma identidade individual a partir do substrato ético, tendeu-se a se esvanecer cada vez mais na medida em que os valores até então vigentes passaram por mudanças tanto próprias à lógica do devir histórico, quanto às condições de subjetividade impetradas pela *Polis*. O que está em jogo na passagem da *substância ética* para a *dessubstancialização ética* é, novamente, o princípio de unificação entre as dimensões da necessidade e da liberdade humanas.

A principal argumentação do jovem Hegel sobre a dissolução da arte clássica está no fato de que, em determinado momento do contexto clássico (período helenista grego), a subjetividade expressa na figura do herói trágico, se posiciona frente ao mundo de forma colidente, ao não encontrar mais na substância ética o reconhecimento de si como livre na figura externa do si (na substância ética), mas apenas na certeza de si como sujeito. Diz Hegel:

²³⁵ Idem, p. 123

²³⁶ A divisão das obras de Hegel em seu período de juventude e maturidade intelectual encontra controvérsias. No caso da *Fenomenologia do espírito*, teóricos como Lukács, por exemplo, defende que o período de juventude intelectual de Hegel vai até 1807 na ocasião da publicação da obra. Já Márcia Gonçalves defende que o período de juventude de Hegel se reduz apenas aos períodos de Berna e Frankfurt (1794 a 1800). (Cf. Gonçalves, 2005, p. 127).

Assim, o destino nos entrega, com as obras daquela arte, não o seu mundo nem a primavera e o verão da vida ética, em que elas floresceram e amadureceram, mas apenas a recordação velada dessa primavera [...] Assim, o espírito do destino que nos oferece essas obras-de-arte é mais que a vida ética e a efetividade daquele povo, pois é a recordação do espírito ainda exteriorizado nelas; é o espírito do destino trágico que reúne todos esses deuses individuais e atributos da substância no Panteão uno: no espírito consciente de si como espírito.²³⁷

Esta passagem parece deixar clara a interpretação de Hegel do contexto grego-antigo como um modelo importante para sua filosofia especulativa, mas apenas em termos de uma *er-inneren*, e não como um modelo a ser reproduzido *ipsis litteris* pelo idealismo alemão. Hegel neste período de Jena já está cômico de que o modelo da religião da arte grega é marcado por elementos próprios ao contexto e geografia da *Polis* grega. Entretanto, Hegel ainda não possui uma análise mais detida das condições da arte no contexto que sucede ao período clássico: a arte da era cristã, fato este que nos leva, neste trabalho, a diferenciar os dois sentidos (fraco e forte) para a interpretação do tema do fim da arte enquanto dessubstancialização ética.

O primeiro sentido do fim da arte é este, da *Fenomenologia do espírito*, onde Hegel define a elevação “da forma da substância ética a forma do sujeito através da religião da arte”²³⁸ como elemento de transição para o contexto de um novo modelo de subjetividade e, portanto, de uma nova forma de estruturação do exercício da liberdade face às necessidades e interesses do espírito. E neste caso, Hegel interpreta a noção de espírito não apenas como a manifestação das aspirações mais elevadas de uma época, mas como *er-inneren*, i.e., como movimento da consciência que se supera [*Aufheben*], revivendo no íntimo as etapas de autorreconhecimento do espírito.

No contexto clássico este reconhecimento se duplica na substância ética que é, ao mesmo tempo, consciência e substância da consciência, que pela imediatidade da arte se reconhece como livre. Já no contexto cristão, este reconhecimento da consciência como espírito é em si e a partir de si mesma e, neste caso, o contexto da decadência do período clássico, aparece como preparação para o advento da subjetividade livre em si e para si; ainda como uma espécie de reconhecimento abstrato, como destino, que somente encontrará sua efetividade no exercício da arte e da religião cristã, as quais

²³⁷ Cf. Hegel, 2011, § 753, p.505-06

²³⁸ Idem, § 748, p. 502

somente aparecerão descritas em sua totalidade no período de maturidade da produção intelectual de Hegel: nos *Cursos de estética*.

A ser assim, o sentido de uma dessubstancialização ética da arte no contexto da *Fenomenologia* nos permite pensar apenas em um sentido fraco para o tema do fim da arte. Um sentido em que Hegel apenas demonstra que as necessidades e exercícios da liberdade na política, na religião e nas leis, por meio da arte, ainda são condições de um tipo de liberdade que preconiza apenas a dimensão sensível como forma de elevação da consciência à de dignidade de espírito livre. A esta condição, falta o exercício da representação [*Vortellung*] e do conceito [*Begriff*] como versões mais elevadas e complexas de elaboração da liberdade do espírito. A harmonia entre a necessidade e a liberdade presente no contexto da *Polis*, cumpre seu compromisso de unificação apenas no que tange à sua imediatidade, e assim, não se apresenta ainda como a mais elevada forma de realização da liberdade.

A ideia de uma dessubstancialização ética da arte, ganha seu sentido forte, tanto na letra quanto no espírito do texto hegeliano, somente em seus *Cursos de estética*, quando o tema do fim da arte aparece como uma conclusão de uma trajetória completa do espírito pela arte, desde o momento cultural do oriente (tratado nos *Cursos* como a Forma de arte simbólica) até a dissolução da Forma de arte romântica. A dessubstancialização ética da arte tem o seu sentido forte no contexto da dissolução da Forma de arte romântica.

Segundo a letra do texto estético de Hegel, assim como no contexto da Forma de arte clássica, onde a substância ética se desfaz na medida em que a subjetividade se assenhora de si como certeza por meio da poesia cômica, e que sua segurança infinita conquista o domínio de uma verdade divina que outrora apenas se manifestava na objetividade sensível, Hegel entende que este mesmo princípio de colisão entre a subjetividade e a universalidade objetiva se repete de uma maneira bastante peculiar no contexto da dissolução da forma de arte romântica, e sobre esta repetição de princípio, procuramos demonstrar na ocasião da conclusão do capítulo II deste trabalho. O que não demonstramos, entretanto, foram os fins a que se propôs Hegel em reproduzir o princípio da dessubstancialização ética da arte clássica ao contexto do advento da modernidade, entendida por ele como a última fase do período romântico.

Pudemos notar no capítulo II deste trabalho que, na compreensão de Hegel, a forma de arte poética sempre aparece como a expressão própria da dissolução de uma época e sua translação para outro contexto cultural e histórico. Assim como no contexto

clássico a poesia trágica preparou as condições históricas de colisão da subjetividade com o mundo e poesia cômica sinalizou para o tempo a sua descendência e carência de um novo parâmetro de subjetividade (mesmo que, a princípio, abstrata) e exercício da liberdade, assim também no contexto romanesco, a poesia dramática ao diluir-se em dois lados: no trágico e no cômico, preparou para a subjetividade a carência de uma nova forma de exercício da liberdade, sendo a filosofia a forma herdeira deste patrimônio. Mas isso quer dizer, portanto, que o idealismo especulativo de Hegel, pressupõe uma reprodução do princípio grego antigo? Isso quer dizer ainda que a arte romântica, tal como entendida por Hegel, é uma efígie da arte clássica? A resposta para estas questões tem seu fundamento nos fins a que se propôs Hegel a pensar o estado da arte na época moderna.

Se pensarmos estas questões a partir da proposição hegeliana de que a tarefa da arte, assim como da religião e da filosofia é a elevação do espírito à sua condição de infinitude e incondicionalidade, e a unificação da necessidade *versus* liberdade humana seria a condição última para a consolidação de um sistema total de filosofia, a resposta sobre se a arte moderna seria um simulacro da arte clássica teria seu fundamento no fato de que as necessidades para exercício da liberdade na época romântica se diferem em larga escala do esforço pelo exercício da liberdade no contexto da *Polis*.

No contexto romântico a ação subjetiva, para reconhecimento de si como substancial, procura investir todo seu movimento no interior da própria alma, a substância ética é transformada em substância moral, pois a verdade para o exercício da liberdade não se encontra mais na objetividade do mundo, mas no interior do próprio sujeito; num primeiro momento, na representação religiosa da figura de Jesus Cristo, num segundo momento, no amor, na honra e na fidelidade e, por último, na representação Formal do próprio caráter individual. Todos estes princípios substanciais, em nada se relacionam com a substância ética clássica e, neste caso, em nada se relacionam com a arte da *Polis*. A arte do contexto romântico tem a Forma da representação sensível e não mais da intuição sensível, não é por acaso que Hegel situa a pintura, a música e a poesia, como próprias a este contexto, pois os materiais destas formas artísticas são inegavelmente representacionais, pois melhor expressam os conteúdos substanciais da interioridade humana.

Se pensarmos, ainda, nas ressonâncias do modelo clássico para a interpretação hegeliana da arte moderna, a partir do conceito de substância ética, veremos ainda melhor a diferenciação destes dois modelos. Pois enquanto no modelo clássico o sentido

para a dessubstancialização ética da arte tem sua verdade na transfiguração da Forma da intuição sensível para a representação religiosa, no modelo da arte romântica a dessubstancialização ética da arte pressupõe, ao contrário, a transfiguração da forma da representação religiosa para a representação conceitual. Nesse sentido, o fim da arte como expressão da verdade do espírito, em nenhum sentido, pressupõe a dissolução nem da substância e muito menos da subjetividade, mas a impossibilidade de reconhecimento imediato ou representativo religioso do sujeito em relação à substância. A dessubstancialização ética da arte, em seu sentido forte na letra do texto estético de Hegel se refere, portanto, a mudança de perspectiva da arte quanto a sua tarefa de expressão e formação dos valores do espírito humano. A época moderna não se contenta mais com a antiga tarefa da arte, pois as necessidades mais elevadas dos homens modernos não estão nem na imediatidade objetiva do mundo nem na representação religiosa dele, mas na representação conceitual do mundo, na ciência. “A arte não nos proporciona mais uma formação substancial de conteúdos, mais uma formação formal da cultura e elementos para os nossos critérios”,²³⁹ diz Hernandez. Isso quer dizer que à arte cabe a tarefa de formar nossos juízos para as leis, deveres, direitos e máximas e, enquanto universais, tais juízos “devem valer como razões de determinação e ser o principal governante”²⁴⁰. Segundo Hegel nem a arte nem o artista fogem a esta condição reflexiva:

Mesmo o artista não escapa desta situação. Ele não é apenas induzido e incitado a introduzir mais pensamentos em seus trabalhos mediante reflexões que em torno dele se manifestam e pelo habito universal de enunciar opiniões e juízos sobre arte. Pelo contrário, a natureza de toda cultura [*Bildung*] espiritual faz com que esteja justamente no centro desse mundo reflexivo e de suas relações. Ele não poderia abstrair-lo por vontade e decisões pessoais; nem por meio de uma educação específica ou de um distanciamento das relações humanas fabricar e formar uma solidão particular, restauradora do que se perdeu.²⁴¹

Mas não é apenas a letra do texto estético de Hegel que nos permite evidenciar o tema do fim da arte como a perda da capacidade da arte de formar substancialmente conteúdos para nossa experiência com mundo. Há um sentido no espírito do texto hegeliano que nos permite dar um passo a mais nesta discussão: o sentido da expressão artística na contemporaneidade.

²³⁹ Cf. Hernández, 2008, p. 93

²⁴⁰ Cf. Hegel, 2001, § 25, p. 35

²⁴¹ Idem.

A dessubstancialização ética da arte parece se relacionar claramente à intenção do artista do nosso tempo. Ainda nos *Cursos de estética*, Hegel, ao diagnosticar a situação da arte na modernidade, explica que a produção artística foi tomada por uma espécie de formação crítica por meio da liberdade do pensamento, e o efeito disso não foi outra coisa senão o fato de que o artista passou a se encontrar acima das determinações Formais da arte passada:

O artista se encontra por isso, acima das Formas e das configurações determinadas, consagradas, e se move livremente por si, independente do conteúdo e do modo da intuição, nos quais anteriormente a consciência tinha diante dos seus olhos o sagrado e o eterno. Nenhum conteúdo, nenhuma Forma são mais idênticos imediatamente com a interioridade, com a natureza, com a essência substancial do artista, destituída de consciência; cada matéria pode lhe ser indiferente, basta que ela não contradiga a lei formal de ser em geral bela e passível de um tratamento artístico.²⁴²

Se olharmos para o cenário artístico atual, tanto em relação ao artista quanto em relação à arte em geral, as palavras de Hegel parecem não demonstrar rupturas em relação à situação moderna e a situação atual da arte. Isso não quer dizer, entretanto, que a arte atual tenha as mesmas configurações e princípios da arte da época de Hegel. O que parece se manter de pé em nosso tempo, mesmo que com certas nuances, são as argumentações estéticas de Hegel em relação à arte. Sobre isso, no tópico anterior procuramos aventar as possíveis aproximações e inspirações da estética hegeliana com a estética contemporânea. Aqui procuraremos ilustrar, a partir da própria produção artística, o espírito dos argumentos hegelianos sobre a dessubstancialização ética da arte.

Se pensarmos nas produções artísticas, sobretudo, nas produções neovanguardistas, ou, até mesmo, na arte conceitual, da segunda metade do século XX até agora, perceberemos a atualidade do “caráter passado” da arte, do qual falava Hegel ao tratar da diferenciação da arte moderna em relação à arte clássica. E, mais especificamente, perceberemos que, o que marca esta diferenciação entre os novos modelos e os modelos tradicionais da prática artística passa pelo conceito de dessubstancialização ética. A arte que outrora assumia o papel social de formação da cultura na sua totalidade, agora assume o papel de refletir-se a si mesma. E esta postura autoconsciente e reflexiva da arte é o que abre a possibilidade para aquilo que Danto tratou de assumir como o pluralismo na arte. É certo que para Danto, diferentemente de

²⁴² Cf. Hegel, 2000, § 235, p. 340

Hegel, este pluralismo tem o seu marco na ideia de fim da história da arte como progressiva, como procuramos mostrar anteriormente. Hegelianamente falando, este pluralismo na arte é produto da perda de sentido da arte em estabelecer princípios substanciais para a cultura de forma imediata e total. Ao perder a tarefa tradicional de formar conteúdos para os critérios humanos, a arte, segundo Hegel, ganhou a possibilidade de nutrir-se a si mesma por meio do pensamento e da crítica e, deste modo, Diz Hegel: “toda forma assim como toda matéria estão agora a serviço e à oferta do artista, cujo talento e gênio estão libertados para si mesmos da limitação anterior a uma Forma de arte determinada”²⁴³.



Figura 9. Andy Warhol. **Caixas de Brillo Box**, 2012. Metropolitan Museum of Art, Nova York, EUA.

²⁴³ Cf. Hegel, 2000, § 236 p. 341.



Figura 10. Joseph Kosuth. **Uma e três cadeiras**, 1965. Museum of Modern Art (MoMa), Nova York, EUA.



Figura 11. Tunga. **True Rouge**, 1997. Inhotim, Brumadinho MG, Brasil.



Figura 12. Hélio Oiticica/Nivelle D'Almeida. **Cosmococa 5 Hendrix War**, 1973. Inhotim, Brumadinho MG, Brasil.



Figura 13. Debora Pazetto. **Série Noli me tangere**. E-commerce Arte e Artefato, 2015. Belo Horizonte, MG Brasil.

A partir da década de 1960, o surgimento do famoso movimento da arte conceitual, reportado a princípio pelas obras de Duchamp²⁴⁴, teve como princípio a

²⁴⁴ Marcel Duchamp (1887-1968) é considerado o precursor do movimento da arte conceitual e o responsável por introduzir as *ready mades* como objetos de arte, que nada mais são do que a transfiguração de objetos comuns em objetos artísticos. As obras de Duchamp influenciaram movimentos artísticos como o Dadaísmo, o Surrealismo, o Expressionismo abstrato, dentre outros.

supervalorização da ideia de arte em detrimento da configuração formal do material artístico. Muitos críticos de arte e estetas contemporâneos apontam esse movimento como uma crítica ao formalismo imputado à arte europeia. Mesmo estando distanciado há mais de um século das preleções estéticas de Hegel em Berlim, este movimento artístico, remonta inequivocamente às significações hegelianas sobre a tarefa da arte na modernidade e, portanto, ao sentido espiritual da dessubstancialização ética. Se para a arte conceitual o pensamento supera qualquer princípio formal na arte, pois o fundamento estético se encontra no juízo e na reflexão, para Hegel, igualmente, “não há nenhuma matéria que esteja acima desta relatividade em si para si, e se ela também é sublime acima disso, pelo menos não existe nenhuma necessidade absoluta de que seja representada [*Darstellung*] pela arte”²⁴⁵. Pois não há uma substância ética a ser representada pela arte senão os conteúdos dos pensamentos. O que há de formal na arte, não se encontra mais na configuração material do artefato artístico, muito menos num Ideal a ter que se cumprir pela arte, mas na forma do pensamento, e o que há para se formar não são mais os conteúdos éticos da cultura, mas os juízos reflexivos do espírito humano.

4.2 A arte sem obra de arte? O fim da arte e a desmaterialização da arte na letra e no espírito

A interpretação do tema do fim da arte pensada como a dessubstancialização ética da arte nos leva a uma segunda possibilidade interpretativa na letra e no espírito do texto estético de Hegel, a saber, à tese da desmaterialização da arte. Se a dessubstancialização ética da arte pressupõe de maneira geral, como vimos, a transformação da tarefa da arte em abandonar sua tradicional destinação de formar [*Bildung*] conteúdos e critérios éticos para uma determinada cultura para assumir a posição de formar reflexões e juízos para estes critérios, esta transformação passa, inequivocamente, por princípios e condições materiais da arte.

Na ocasião do segundo capítulo deste trabalho pudemos apresentar o modo sistemático com que Hegel organiza o seu sistema estético. Como vimos, dois sistemas que se entrecruzam dialética e historicamente, constituem a totalidade da história da arte,

²⁴⁵ Cf. Hegel, 2000, § 236 p. 340

desde seus primórdios até a modernidade. O sistema das Formas de arte universal: simbólica, clássica e romântica se efetiva, segundo Hegel, no sistema das artes particulares (arquitetura, escultura, pintura, música e poesia) de modo que a arquitetura representa o princípio da Forma simbólica, a escultura a Forma de arte clássica, assim como a pintura, a música e a poesia representam a Forma de arte romântica. Estas representações, entretanto, não excluem a coexistência de outras formas artísticas em cada um dos contextos históricos da arte. Como nos explica Hegel, todas as formas de arte particulares estão presentes em todas as fases da história da arte, mas sempre há uma forma específica que assume a frente representacional de acordo com as necessidades e vicissitudes de cada época. Na arte clássica, por exemplo, a escultura representa a melhor forma de expressão do modelo de liberdade da *Polis* grega, assim como a poesia melhor representa a fase romanesca e moderna da arte.

A tese da desmaterialização da arte respeita a este princípio sistemático da história da arte. Pois, quanto mais livre e dispensada da determinidade material, tanto mais próxima da legitimidade e verdade do espírito absoluto a arte estará, nos explica Hegel. A versão cristã e moderna da arte é deste tipo:

Há uma versão mais profunda da verdade, na qual ela não é mais tão aparentada e simpática ao sensível para poder ser recebida e expressa adequadamente por meio deste material. A concepção cristã de verdade é deste tipo. Mas sobretudo o espírito do mundo atual, ou melhor, o espírito de nossa religião e de nossa formação racional se mostra como tendo ultrapassado o estágio no qual a arte constitui o modo mais alta do absoluto se tornar consciente.²⁴⁶

Se pensarmos a desmaterialização da arte pelo viés das Formas de arte vemos que Hegel concordaria com a interpretação de que a ocasião da passagem do contexto clássico para o contexto romântico inaugura tal tese. Enquanto que no contexto clássico a matéria bruta do mármore, ao expressar intuitivamente a dimensão sensível e humana do deus, revela a necessidade da exterioridade material para intuição do divino, o advento do contexto cristão, ao contrário, prescinde muito mais da representação da matéria, e não da intuição sensível, como forma de expressão da verdade absoluta. Assim também, a arte moderna, nas palavras de Hegel, necessita muito mais da representação conceitual do absoluto do que da intuição sensível ou da representação sensível da verdade do espírito humano.

²⁴⁶ Cf. Hegel, 2001, § 24 p. 34.

Se fizermos uma comparação entre estes três modos de apresentação da Ideia (do espírito absoluto) veremos com mais precisão a legitimidade da tese da desmaterialização da arte.

Intuição sensível [*Anschauung*], representação sensível [*Vorstellung*] e representação conceitual [*Begriff*], na compreensão do filósofo alemão descrevem as três Formas possíveis de apreensão pela arte da verdade do espírito em sua absolutez. A primeira Forma, indubitavelmente precisa de um material sensível que apareça objetivamente para intuição, e neste caso tal objetividade tem sua forma em oposição à subjetividade e interioridade humana. Os exemplos mais claros seriam a Arquitetura e a escultura, pois se tratam de materiais brutos e em oposição objetiva em relação à subjetividade. Entretanto, vale lembrar, que a escultura não só é superior a arquitetura, pois permite a perfeita adequação entre a dimensão sensível e espiritual do *Humanus* – coisa que não acontece com a arquitetura que, ao contrário, em função da robustez do material sensível que rechaça a possibilidade de apresentação imediata da dimensão divina do espírito humano – mas é o material que melhor apresenta a beleza da vida ética da comunidade grega e a harmonia com a individualidade.

Ao contrário da primeira, a Forma da representação sensível se ocupa do material sensível apenas como representação [*Vorstellung*]. E isso significa que a oposição entre a subjetividade e objetividade mundana como forma dialética de resolução da verdade substancial acontece no interior do próprio ânimo [*Gemüt*], e não mais na intuição humana, sendo a representação sensível apenas a Forma da efetividade da verdade do sujeito. O mundo objetivo para o contexto cristão é um mundo insubstancial, cuja verdade escapa a todo cosmopolismo e secularidade, e se dirige para o recôndito do espírito humano. Pintura, escultura e poesia, melhor expressam esse momento histórico em função mesmo do material que se apropriam para representação. Cores, sonoridades e linguagem são materiais muito mais afeitos à subjetividade do que à objetividade mundana e, assim, melhor fazem jus a uma versão de verdade pautada no reconhecimento do eu a partir do eu mesmo.

A representação conceitual, a revelia dos dois primeiros princípios, não encontra nenhum sentido de apresentação da verdade que não seja a linguagem filosófica ou prosaica, como nos lembra Hegel. Ao contrário da intuição sensível e da representação religiosa, a representação conceitual (a versão mais elevada da verdade do espírito) independe da materialidade sensível, a não ser a linguagem, para expressar a condição livre e absoluta do espírito e, sendo a arte moderna a caricatura da formação do espírito

humano, ou seja, a expressão endereçada à formação de juízos e reflexões para condição prosaica do espírito moderno, não lhe resta outra destinação senão a desmaterialização e secularização do produto artístico.

Por outro lado, o lado do sistema das artes particulares, o sentido da tese da desmaterialização parece ganhar a mesma efetividade na letra do texto hegeliano. Pois, para Hegel, quanto mais sutil o material de exposição do absoluto, mais espiritual e, portanto, mais verdadeira é a expressão artística. E esta demarcação tem como totalidade o edifício da razão moderna: a filosofia. A arte seria a base, a religião os pilares. Assim também, a arquitetura seria a matéria bruta (a pedra), a escultura seria os pilares e contornos, a pintura e a música seriam o acabamento interior, e a poesia e a filosofia a totalidade da edificação moderna.

A poesia se livra de tal importância do material em geral de tal modo, que a determinidade da sua espécie sensível de exteriorização não pode fornecer mais qualquer motivo para a limitação e um conteúdo específico e um círculo delimitado da concepção e exposição. Portanto, ela não está ligada exclusivamente à forma de arte alguma, mas se torna arte universal que pode configurar e expressar em toda forma todo conteúdo que, em geral, é capaz de entrar na fantasia, já que o seu material autêntico permanece a fantasia mesma, esta base comum de todas as Formas de arte particulares [*besonderen*] e artes particulares [*einzelnen*].²⁴⁷

Mas é preciso aventar que a poesia e a filosofia são formas de totalidades distintas na compreensão de Hegel, pois, enquanto a primeira diz respeito à totalidade da arte em geral, a segunda diz respeito à totalidade do espírito absoluto e, portanto a totalidade da vida sistemática do espírito moderno. Mas as duas possuem em comum a forma da linguagem como expressão total e livre razão humana. A diferenciação entre as duas aparece na intenção de cada uma: a poesia intenciona a totalidade da subjetividade humana (a fantasia), ao passo que a filosofia o conteúdo universal e científico. Mas sobre esta questão da diferenciação entre filosofia e poesia, trataremos no próximo tópico deste trabalho. Por ora, voltemos à questão da desmaterialização da arte.

Em pelo menos dois dos seus textos sobre a estética de Hegel²⁴⁸, Márcia Gonçalves procura esboçar a sua tese sobre a desmaterialização da arte, tese sobre a

²⁴⁷ Cf. Hegel, 2004, § 232-22 p. 19.

²⁴⁸ Os textos dos quais mencionamos se encontram publicados em duas coletâneas sobre arte e filosofia: Hegel: materialização e desmaterialização da ideia nas obras de arte (in) Os filósofos e a arte. (Org)

qual corrobora nossa interpretação. Em suas palavras, a tese da desmaterialização da arte, bem como a tese da secularização da arte se encontra numa passagem onde Hegel afirma que, “nossa condição atual – e nível em que se encontra a nossa racionalidade – ultrapassa a toda possibilidade de veneração ou adoração das obras de arte. Sua espécie é, para nós, reflexiva: o pensamento e a reflexão ultrapassam a bela arte”²⁴⁹. De acordo com Gonçalves (2013, p.45):

Nesta passagem, Hegel esboça então duas teses fundamentais de sua estética, as quais eu me referi anteriormente de modo bastante geral, e que eu costumo denominar de tese da desmaterialização da arte e tese da secularização do conteúdo da arte. A desmaterialização da arte surge, como afirmei anteriormente, a partir da transformação da representação de deus pela religião cristã. Enquanto os deuses gregos eram essencialmente sensíveis no sentido não apenas da sua corporeidade humana, mas também de sua individualidade, da sua sensualidade, de suas paixões igualmente humanizadas, o deus cristão, manifesto na figura viva de Jesus, que, do ponto de vista religioso supera em concretude e realidade a efetividade dos deuses gregos, já que de fato nasce, vive e morre como homem, do ponto de vista estético, não se deixa mais apresentar em uma obra de modo perfeitamente adequado, harmônico ou belo.

Estas duas teses demonstram o quanto Hegel se preocupa em sua estética em apontar novos devires para arte do seu tempo. O fim da arte interpretado como a desmaterialização e a secularização do conteúdo da arte, ao contrário do que se pensa sobre seu declínio e morte, direciona a arte para vicissitudes além do poderia esperar Hegel em sua época. Primeiro porque, em se tratando de uma desmaterialização da arte, Hegel está atento para o fato de que a beleza expressa pela arte grega, já não serve mais como parâmetro para arte, nem no período romântico e menos ainda na modernidade, pois o que se impõe como tarefa para arte nestes contextos históricos já não é mais a capacidade da arte em expressar religiosamente a harmonia entre o sensível e o espiritual, mas, ao contrário disso, cabe à arte revelar o quanto melhor o lado da espiritualidade, pois é neste lado que se encontra o exercício pleno da razão e da liberdade humanas. Em segundo lugar, em se tratando da secularização do conteúdo da arte, o lado espiritual do humano, já não mais se realiza por meio da imediatidade

Haddock-Lobo. Rio de Janeiro: Rocco, 2010; Sobre a interpretação da tese sobre o “fim da arte” na estética de Hegel (In) Arte e ruptura. (Org) Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Sesc, 2013.

²⁴⁹ A passagem na íntegra está traduzida no texto de Gonçalves do seguinte modo: A maneira peculiar da produção artística e de suas obras já não satisfaz nossa mais elevada necessidade. Nós nos elevamos sobre o nível de poder venerar e adorar obras de arte divinamente. A impressão que elas nos causam é de uma espécie mais pensativa, e o que é por elas em nós provocados carece ainda de um a pedra de toque superior e de uma comprovação totalmente diferente. O pensamento e a reflexão ultrapassam a bela arte. Op. Cit. Hegel, *apud* Gonçalves, 2013, p. 45.

sensível do deus grego, e menos ainda com a representação religiosa de Cristo, o exercício da liberdade humana não se encontra mais aos pés da estátua ou da cruz, mas no exercício da racionalização e secularização do espírito humano. O compromisso da arte moderna, na compreensão de Hegel, já não é mais religioso, e sim, cosmopolita, secular e científico. Não é por acaso que ele no ensina, já na *Introdução aos Cursos de estética* que quanto mais pensamento for introduzido na arte, maiores serão as suas chances de sobrevivência frente ao prosaísmo e formação racional da vida moderna.

Mas é possível ir além, mesmo que em termos gerais, da letra do texto hegeliano no que concerne à tese da desmaterialização. Se olharmos mais de perto para o fenômeno artístico atual²⁵⁰, veremos o espírito, a herança do texto hegeliano nos vários movimentos atuais da arte, pois neles encontraremos inúmeros exemplos de obras de arte sem obras de arte.

Aos tratarmos anteriormente sobre o espírito da dessubstancialização ética da arte vimos, de maneira bastante geral, que os movimentos artísticos a partir da década de 1960, sobretudo, o movimento da arte conceitual é marcado por uma supremacia da ideia em relação ao objeto da arte. Ao interpretarmos estes movimentos a partir dos escritos estéticos de Hegel podemos perceber que a tese da dematerialização da arte tem a ver com pelo menos dois pontos bastante marcantes no fenômeno artístico atual: a transformação da obra de arte em ideia, em pensamento; e a substituição do material sensível em ação. Há ainda um terceiro sentido impresso da estética de Hegel na arte contemporânea que costumamos denominar de *a poetização das artes*, mas, sobre esta questão, trataremos no próximo tópico deste trabalho.

Quanto ao primeiro aspecto, ao da transformação da obra de arte em crítica de arte, em ideia, lembramos a performance de John Cage “4’33”²⁵¹. Em 1952, antes mesmo do advento do movimento da arte conceitual, o artista compôs uma versão performática de três movimentos que se reduzia em se assentar em frente ao instrumento musical, cronometrar 4 minutos e 33 segundos de silêncio ou ruídos, e dar

²⁵⁰ É preciso aventar aqui que a nossa intenção, ao tratar do fenômeno artístico contemporâneo, se reduz a apenas ilustrar e exemplificar minimamente a tese sobre a desmaterialização da arte segundo o espírito do texto estético de Hegel. Não se configura como nosso objetivo apontar as variantes críticas e interpretativas do fenômeno artístico atual, ou fazer análise acerca da arte contemporânea. Até porque, por se tratar de uma complexa e delongada discussão, se levarmos a termo todas as possíveis aplicações da estética de Hegel ao contexto da arte atual, encontraremos muito mais desafios de dúvidas a ter que se enfrentar do que certezas a respeito da essência da arte.

²⁵¹ John Milton Cage Jr. (1912-1992), compositor, músico e artista norte-americano, é considerado o precursor da música aleatória e eletroacústica, e um dos mais influentes compositores vanguardistas do século XX. A obra de Cage abarca, sobretudo, o *indeterminismo* como a parte da sua composição. Foi um dos preletores do *happening*.

encerramento à obra. O silêncio e os ruídos da plateia aparecem nesta obra como uma espécie de “ausência presente” de algo de extremo sentido reflexivo. Não há material artístico nesta performance que não seja o próprio silêncio ou ruído, mas há uma ideia, um significado, uma reflexão, pois há um mundo em silêncio ao mesmo tempo em que há um mundo em ruídos.

Outro exemplo marcante são as *ready mades* de Marcel Duchamp, considerado o preletor do movimento da arte conceitual. Em 1917, em Nova York, ao pretender causar espanto nos expectadores, Duchamp instalou um urinol invertido e intitulado “A fonte”, com uma assinatura “R. Mutt 1917”, que no mínimo parecia estranha aos olhos dos expectadores. Nas palavras de Duchamp, a arte deviria ser considerada não pelo aspecto material de sua composição, mas sob a ótica da sua forma conceitual. Se considerarmos anacronicamente as palavras de Hegel a respeito da atitude de Duchamp, certamente o que diria Hegel a este respeito não seria outra coisa senão que em nossos dias “todas as matérias, seja de que época e nação provenham, alcançam sua verdade artística apenas enquanto esta presença viva, na qual elas preenchem o peito do homem, o reflexo dele, e nos levam a verdade para o sentimento e a representação”²⁵².

Quanto ao segundo aspecto, ao da transformação da arte em ação, movimento, lembramos as performances de Marina Abramovic²⁵³. Talvez uma das mais emblemáticas obras da artista seja a *Rhythm* de 1974. Na performance a artista dispõe para o público vários objetos comuns, desde aqueles ligados ao prazer do corpo: batons, maquiagens, vinhos, até aqueles objetos nocivos à integridade física: revolver, faca, garfo, chicote, correntes. A performance consistia que convidar o público a usar como sentisse vontade aqueles objetos no corpo da artista. Hegel certamente, ao trata das múltiplas vicissitudes da arte do seu tempo, jamais poderia imaginar este tipo de ação como possibilidade para arte. Entretanto, uma coisa é certa, em suas conclusões estéticas Hegel parece não descartar nenhuma possibilidade para a arte: “o aparecer e o obrar do imperceptivelmente humano, em seu significado o mais variado e infinita formação [*Herrumbildung*], é o que pode agora, neste recipiente de situações e sentimentos humanos, constituir o Conteúdo absoluto de nossa arte”²⁵⁴. Poderíamos dizer no caso desta obra singular de Abramovic que, aquilo que Hegel denomina como

²⁵² Cf. Hegel, 2000 § 239 p. 343.

²⁵³ Marina Abramovic (1946) é considerada uma das mais importantes artistas performática da contemporaneidade, e a avó da arte da performance. Suas obras mais importantes são *Artist Body* (1969-98); *Public Body* (1965-2001); *Seven Easy Pieces* (2006); *A artista está presente* (2010); dentre outras.

²⁵⁴ Idem.

“o lado imperceptual do humano” vem à tona quando a surpresa revelada pela ação da artista está igualmente centrada no imperceptível, naquilo que os olhos não podem enxergar: a intencionalidade da ação artística.

Seja na forma da matéria, seja na ausência dela, o que constitui a verdade da arte se localiza em outro lugar, fora da dimensão imediata e intuitivamente sensível: no pensamento. Seja na forma da ação ou na simples ideia abstrata, a arte contemporânea parece manter vivas as palavras de Hegel de que ela nos convoca sempre e mais à reflexão. O material representa nada mais do que ideias, e ideias podem ser suscitadas inclusive sem a presença do material. E para esta possibilidade as palavras de Hegel nos direcionam, necessariamente.



Figura 14. Marcel Duchamp. **Fontain**, 1917. Associação de Artistas Independentes, Paris, França.



Figura 15. Marcel Duchamp. **Bottle Rack**, 1914.



Figura 16. Marcel Duchamp. **Bicycle Wheel**, 1951. MoMa, Nova York, EUA.



Figura 17. Marina Abramovic. **Rhythm 0**, 1974. Studio Morra, Napolis , Itália.



Figura 18. Marina Abramovic. **Rhythm 0**, 1974. Studio Morra, Napolis , Itália.

4.3 A “poetização” das artes na letra e no espírito

Durante todo o percurso do nosso trabalho pudemos notar que a preleção hegeliana sobre o fim da arte, seja em seu sentido fraco ou em seu sentido forte, sempre coincide com o aparecimento da arte poética no arcabouço das expressões culturais de uma determinada época. Esta forma de arte, de acordo com as palavras de Hegel, representa não só a imanência da dissolução da arte em geral, mas a passagem de uma época e contexto histórico a outro. A poesia seria o signo da mudança do tempo histórico e das necessidades dos homens em relação ao exercício da sua liberdade enquanto espírito.

Hegel entende o advento da modernidade como uma época cujas máximas e valores são impressos pela tendência cada vez maior da reflexão e da cientificidade inseridas no interior das práticas culturais. O fim da arte neste caso aparece como uma necessidade da arte em absorver cada vez mais reflexão e pensamento para sua expressão. Ocorre que, ao lado da filosofia, a poesia aparece como uma expressão desafiada pelo prosaísmo moderno. Seu desafio principal, como nos explica Hegel, consiste, em primeiro lugar, na conversão e refusão completa da consciência comum – marcada pela superficialidade nas relações com as coisas, seus significados, causas, motivos e fins – em consciência poética. Em segundo lugar, à arte poética é dado o desafio de lidar com a conservação da forma da realidade por meio da intuição, uma vez que a forma do conceito puro (a filosofia) apenas se ocupa da tarefa da reconciliação entre a Ideia da realidade e a realidade mesma.

Esta tarefa da arte poética é o que a distingue necessariamente tanto da linguagem comum, quanto da filosofia. Se, em termos materiais, tanto a poesia quanto a filosofia se coincidem pelo uso da palavra, em termos Formais, ao contrário, enquanto a primeira se ocupa da determinação em aprofundar-se na singularidade e significados da subjetividade humana, e “corporificar o pensamento especulativo para a fantasia”²⁵⁵, a segunda se ocupa em reconciliar e unificar a totalidade livre antes cindida e desprovida de significado. Mas, filosofia e poesia, são para Hegel, as Formas por excelência capazes de restituir juntas a deficiência da representação intelectual e intuição habitual do prosaísmo moderno:

Essa deficiência do representar intelectual e do intuir habitual é eliminada, pois, pelo pensar especulativo e encontra-se, desse modo, segundo um dos

²⁵⁵ Cf. Hegel, 2004, § 245, p. 27.

lados, em parentesco com a fantasia poética. O conhecimento racional, a saber, não se ocupa nem com a singularidade contingente nem vê no que aparece na essência do mesmo, nem se satisfaz com aquelas separações e meras relações da representação e da reflexão intelectuais, mas une a totalidade livre o que, para a consideração finita, em parte se separa como autônomo, em parte é colocado em relação destituída de unidade. O pensamento, porém, tem apenas pensamentos em seu resultado; ele volatiliza a Forma da realidade na Forma do conceito puro [...] Desse modo, surge um novo reino em oposição ao mundo fenomênico, que certamente é a verdade do efetivo, mas uma verdade que não se torna novamente evidente no efetivo mesmo como potencia configuradora e alma própria do mesmo [...] Desse modo, obtemos duas esferas distintas da consciência: poesia e prosa.²⁵⁶

Esta passagem²⁵⁷ torna evidente a distinção e determinação da poesia em relação à filosofia. Mas ela, ao mesmo tempo, evidencia a importância e atualidade da poesia frente a prosa do mundo moderno. Para Hegel, a deficiência da filosofia em evidenciar a efetividade da realidade por meio do puro pensar, mesmo sendo ela a verdade e totalidade da realidade, é suprimida pela tarefa da poesia que, enquanto totalidade da arte em geral, aprofunda os conteúdos indeterminados pela consciência comum intuitivamente, e os “eleva a consideração da conexão intelectual das coisas para a racionalidade”²⁵⁸. Ou seja, a poesia seria, para Hegel, a Forma capaz de captar por meio da intuição os conteúdos da realidade subjetiva que, na Forma do pensamento, são negligenciados, ou tratados como determinações universais. E esta tarefa da poesia, nas palavras de Hegel, consiste em “transformar completamente o modo de expressão comum da consciência prosaica em consciência poética e em toda a intencionalidade, a qual suscita necessariamente uma tal oposição”.

Nesse sentido, a compressão de Hegel parece tornar claras as fronteiras entre a Forma poética e a Forma filosófica enquanto duas totalidades distintas, apesar da aproximação e cooperação da primeira em relação à segunda. Sobre isso, em *A aparência sensível da ideia: estudos sobre a estética de Hegel e a época de Goethe*, Werle, em acordo teórico com Dieter Henrich, entende que:

A literatura é a forma do saber que expõe da melhor maneira o caminho da singularidade para a universalidade e nos dá a esperança e utopia de que este caminho é real e possível [...] No ensaio “Glück und Not”, Henrich afirma que o discurso analítico e também filosófico permanece fortemente fraco em

²⁵⁶ Cf. Hegel, 2004, § 243-44, p. 27.

²⁵⁷ Esta passagem é transcrita quase que na íntegra por Hans- Giorg Gadamer, em *Hermenêutica da obra de arte*. Segundo a interpretação de Gadamer, o desdobramento exaustivo de todos os aspectos da reflexão permite a Hegel distinguir a poesia mesmo em face da prosa do pensamento que, no entanto, como a verdade do conceito assume para ele o nível mais elevado. Sobre o assunto conferir: (Gadamer, 2010, p. 75).

²⁵⁸ Idem.

termos de evidências quando procura penetrar na experiência mundana da consciência, que sempre é a experiência de cada um. Mas a literatura, justamente porque produz textos ficcionais, pôde articular com força de evidência as questões da felicidade e da necessidade e todos os eventos da vida que as contemplam.²⁵⁹

Esta interpretação é decisiva para compreensão do verdadeiro sentido do tema do fim da arte, pois, ao longo de todo trabalho, a impressão deixada como herança hegeliana sobre o estado da arte na modernidade é a de que a arte moderna e, até mesmo, a arte contemporânea são marcadas pela tendência cada vez maior de reflexão e pensamento na expressão artística. Ocorre que a pergunta intencionalmente suprimida da nossa interpretação foi a seguinte: que tipo de reflexão e pensamento se refere Hegel ao tratar do fenômeno artístico moderno? A reflexão e o pensamento poéticos ou a reflexão e pensamento filosóficos? Esta é uma decisão difícil, afinal, Hegel, em nenhum momento dos *Cursos* faz uso do termo filosofia ou poesia para designar o tipo de relação do sujeito moderno com a arte, mas apenas faz uso do termo reflexão e pensamento, que podem ser aplicados tanto a uma Forma quanto à outra.

Arthur Danto, por exemplo, seria sectário em afirmar que a arte transmutou-se em filosofia, como sinalizamos anteriormente. *Em Após o fim da arte*, por exemplo, o autor sustenta, ao tratar do movimento da arte conceitual a partir da década de 1960 que, “no que se refere às aparências, tudo poderia ser uma obra de arte e também significava que, se fosse o caso de descobrir o que era a arte, seria preciso voltar-se da experiência do sentido para o pensamento. Seria, em resumo, preciso voltar-se à filosofia”²⁶⁰.

Com esta passagem, Danto, ao se inspirar no presságio hegeliano sobre o fim da arte, decreta morte aos sentidos, à intuição em detrimento à reflexão, ao pensamento. Voltar-se da experiência dos sentidos, seria para Hegel, suprimir toda possibilidade de uma poesia na época moderna. Seria mais do que isso, a interrupção total do acesso aos significados múltiplos submersos no interior da alma humana e ao percurso necessário da singularidade à universalidade, uma vez que a filosofia sozinha, como já se pode notar, não seria capaz de abarcar todos os devires da subjetividade humana. O caráter fictício e fantástico presente na arte seriam neste caso totalmente aniquilados; à arte sobraria a determinação do seu significado filosófico. Mas esta indagação não corresponde, ainda, a uma fidelidade ao texto do próprio Hegel, pois, afinal, é o próprio

²⁵⁹ Cf. Werle, 2013, p. 172.

²⁶⁰ Cf. Danto, 2005, p. 16.

filósofo de alemão quem nos lembra da necessidade de uma filosofia da arte na época moderna; a compreensão da filosofia da poesia supre esta demanda de compreensão.

A arte poética é entendida por Hegel como um gênero filosófico no sentido de que sua compreensão pressupõe no sistema das artes uma relação dialético-histórica da totalidade das artes em geral. A noção de poesia para Hegel pressupõe a retomada de todas as formas de arte na forma de arte poética. Nesse sentido, a poesia moderna se apresenta como a arte universal e a forma final da totalidade artística. Sobre isso, Hegel descreve a seguinte consideração:

A este respeito, em primeiro lugar, é na Forma da realidade exterior que a poesia, por um lado, apresenta a totalidade desenvolvida do mundo espiritual diante da representação interior e, desse modo retoma em si mesma o princípio da arte plástica, que torna intuível o assunto objetivo mesmo. [...] O lado inverso da poesia épica é configurada pela lírica. Seu conteúdo é o subjetivo, o mundo interior, o ânimo que considera, sente, que, em vez de prosseguir para ações, permanece muito mais junto de si mesmo como interioridade [...] E uma vez que é a interioridade que deve animar a recitação, a expressão da mesma deve voltar-se para o musical [...] O terceiro modo de exposição liga por fim os dois anteriores a uma nova totalidade, na qual vemos diante de nós tanto o desdobramento objetivo, quanto sua origem do interior dos indivíduos, de modo que o objetivo se expõe como pertencente ao sujeito.²⁶¹

A síntese entre a épica e a lírica, entre a objetividade mundana e a subjetividade é considerada por Hegel o drama moderno e o sentido da dissolução da arte em geral que, por um lado se dissolve em na colisão trágica do eu em relação ao mundo e, por outro lado, na certeza segura de si cômica, e sobre isso, procuramos demonstrar no capítulo II deste trabalho. Aqui o que é importante realçar é fato de a arte poética, diferente de todas as outras formas de arte particulares, recebe no sistema das artes de Hegel a referência de arte universal, e sua determinidade enquanto totalidade esbarra com o sentido de totalidade imputado à Forma filosófica, o que levou vários autores a consideração do tema do fim da arte como uma espécie transfiguração da arte em filosofia. Mas é preciso reforçar que, para o leitor atento ao texto de Hegel, a linguagem poética se difere em larga escala da linguagem filosófica, diz Hegel:

A poesia é mais antiga que o falar prosaico desenvolvido com riqueza de arte. Ela é o representar originário do verdadeiro, um saber que ainda não separa o universal de sua existência viva em singulares, que ainda não contrapõe um ao outro, a lei a aparição, a finalidade e o meio [...] assim, o universal, o racional, na poesia não são expressos em universalidade abstrata e numa

²⁶¹ Cf. Hegel, 2004, § 321-22, p. 84.

conexão filosoficamente comprovada ou numa relação intelectual de seus lados, mas como vivificados, aparecendo, animados, determinando a tudo e, todavia ao mesmo tempo, expressos em um modo que deixa atuar apenas secretamente de dentro para fora a unidade que tudo abarca.²⁶²

Esta definição da linguagem poética se torna para nossa compreensão algo nuclear, pois, a cultura da reflexão, ao carecer da Forma da filosofia como o substrato universal e a verdade da existência na medida em que a linguagem poética já não mais pressupõe a representação dos interesses mais elevados do espírito, assim também a Forma do puro pensar é limitada, segundo Hegel, em relação ao potencial da representação poética, pois apenas por meio dela a universalidade, que já tem seu tipo de verdade na Forma pura do pensamento, aparece vivificada em singulares. Mais do que isso, somente pela poesia a verdade da singularidade e vicissitudes da alma humana podem ser aprofundadas.

A totalidade da Forma poética e totalidade da Forma do puro pensamento, entretanto, aparecem como opções que dialeticamente se superam, pois, enquanto a primeira Forma assume a tarefa de conectar intelectualmente os significados da alma humana a partir do caminho traçado entre a subjetividade e a racionalidade, a segunda Forma assume a empreitada de reconciliar a realidade com a ideia a partir do puro pensamento.

A ser assim, a pergunta se é possível compreender a predição hegeliana do fim da arte como a poetização das artes em geral se faz necessária. Pois, sendo a poesia, mais especificamente a poesia dramática, a Forma de arte que tudo abarca e, tendo ela, ao mesmo tempo a tarefa de refutar a aspereza da consciência habitual moderna e transfigurá-la em consciência poética, a reflexão e pensamentos que a arte moderna necessita absorver para melhor expressar as necessidades da cultura moderna tem sua raiz na fantasia e ficção poética do artista e fruidor de arte, e não diretamente na reflexão filosófica que absorve dela. A reflexão e crítica imputada ao fenômeno artístico pressupõem uma reconciliação na forma do puro pensar daquilo que tem seu germe e realidade na fantasia poética, que enquanto arte universal dispensa a importância do material, e no lugar dela coloca a fantasia e a linguagem. Sobre isso, Hegel afirma que:

A poesia se livra de tal importância do material em geral de tal modo, que a determinidade de sua espécie sensível de exteriorização não pode fornecer mais qualquer motivo para a limitação a um conteúdo específico e um círculo

²⁶² Cf. Hegel, 2004, § 240, p. 24.

delimitado da concepção e exposição. Portanto ela não está ligada exclusivamente a Forma de arte determinada alguma, mas se torna a arte universal que pode configurar e expressar em toda Forma todo conteúdo que, em geral, é capaz de entrar na fantasia, já o material autêntico permanece a fantasia mesma, esta base comum universal da todas as Formas de arte particulares [*besonderen*] e artes particulares [*einzelnen*].²⁶³

A poesia, portanto, aparece na letra do texto hegeliano como a forma de arte que melhor corresponde aos anseios da modernidade em função da sua completude e universalidade. Segundo a interpretação de Peter Szondi, em *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, a dissolução da arte representada pela poesia dramática tem muita mais a ver com uma espécie de poetização da arte do que com o fim da arte em geral. Cito Szondi:

A poesia é, finalmente, tanto um estágio final neste caminho de interiorização como também uma síntese de todo o precedente, pois o tom, que na música recebe entidade própria, se converte na poesia, segundo Hegel, no signo exterior de algo interior, de uma intuição ou representação. Por outro lado a poesia alcança neste âmbito interior da fantasia uma amplitude espacial que supera inclusive a pintura e a escultura, pois pode incorporar em si todo o mundo objetivo não apenas de maneira estática como imagem ou figura.²⁶⁴

Mas esta interpretação de Szondi tende a discordar daquela de Danto, por exemplo, de que a arte transmutou-se em filosofia pelo fato de ser ela tomada pela reflexão e pensamento. Para Szondi, o que há de comum entre a arte poética e Forma da filosofia é senão uma interdependência entre a linguagem e o pensamento, mas isso não quer dizer que Hegel tenha rompido decisivamente as fronteiras entre arte e filosofia ao tratar do tema da dissolução da arte. A correção desta interpretação se encontra nas palavras do próprio Szondi:

A correção consiste no reconhecimento de uma interdependência entre linguagem e pensamento no processo poético, uma correlação entre o interior e o exterior tal como se alcança na linguagem poética em uma medida muito superior ao que sucede na prosa, pois na poesia, da mesma maneira em que a definição metafórica de Hegel da figura bela como um Argos de mil olhos, cada nível da língua – o semântico, o fonético, o rítmico etc – deve ter um valor expressivo, nenhum lugar pode ser cego ou parecer causal.²⁶⁵

²⁶³ Cf. Hegel, 2004, § 232-33, p. 19

²⁶⁴ Cf. Szondi, Peter *Poetik und Geschichtsphilosophie I*. Studienausgabe der Vorlesungen Band 2. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1974, pp. 268.

²⁶⁵ Cf. Szondi, 1974, p. 270.

Assim, o universal expresso pela arte poética, ao contrário da Forma do pensamento puro, se manifesta não no sentido de uma conexão intelectual abstrata e demonstrável filosoficamente, mas vivificada pela fantasia incorporada na cena poética. Na Forma poética todas as vivências, emoções, sentimentos e colisões com a objetividade mundana, ganham sentido no caminho desde a subjetividade até a racionalidade humana.

A partir disso, nos cabe perguntar sobre a poetização das artes no cenário artístico atual. Mais do que a letra do texto hegeliano, nos cabe indagar se a poetização da prosa, ou mesmo se a transformação da vida em obra de arte na contemporaneidade carrega consigo a herança da filosofia da poesia de Hegel. Está é uma questão que nos exigiria bastante fôlego argumentativo, pois sabemos que análise hegeliana sobre a poesia é muito mais complexa do que a análise que nos propomos fazer aqui acerca da relação entre o tema do fim da arte e arte poética. Esta questão nos exigiria, além disso, um aprofundamento bastante amplo acerca do fenômeno artístico atual e suas variabilidades expressivas. Mas para ilustrar o sentido da poetização da arte atual, lembramos, aqui, de um poeta de bastante relevância para a estética contemporânea: Charles Baudelaire²⁶⁶. Baudelaire demonstra em sua obra a possibilidade de interpretarmos a arte contemporânea como sendo uma arte genuinamente poética, pelo menos a partir do que Hegel entendeu por poesia.

A obra de Baudelaire nos permite vislumbrar um total ultrapassamento entre as fronteiras da arte e da vida por meio da linguagem poética. Seu testemunho artístico é o de que a arte é a tradução poética das vivências e fantasias proporcionadas pela vida. Reconhecido como o precursor do simbolismo moderno, Baudelaire dedicou sua vida a uma constante vivência poética. Relatos biográficos do artista dão conta de que ao longo da vida o poeta francês, por meio de sua entrega total aos sentidos e paixões, vícios e embriaguez agudas, transformou em poesia sua própria biografia. *As Flores do mal*, por exemplo, considerada a obra mais famosa do autor, rendeu censura e condenação de multa a Baudelaire em função das suas blasfêmias e abjurações às convenções morais da França em meados do século XIX. Assuntos como a morte, o inferno, o exílio, o tédio, o amor, são metricamente prefiguradas em *As flores do mal*, numa linguagem reconhecida como o simbolismo poético moderno. O simbolismo caracteriza-se por uma

²⁶⁶ Charles-Pierre Baudelaire foi um poeta e teórico da arte francesa. É considerado um dos precursores do simbolismo e reconhecido internacionalmente como o fundador da *tradição moderna em poesia*.

estratégia de linguagem que incorpora a matéria da realidade grotesca a partir de uma métrica análoga à métrica do romantismo. Vejamos, pois, um dos emblemáticos poemas de Baudelaire, intitulado *Remorso póstumo*:

Quando flores dormir, ó bela tenebrosa,
Em teu negro e marmóreo mausoléu, e não
Tiveres por alcova e refúgio senão
Uma cova deserta e uma tumba chuvosa;

Quando a pedra, a oprimir tua carne medrosa
E teus flancos sensuais de lânguida exaustão,
Impedir de querer e arfar teu coração,
E teus pés de correr por trilha aventureira,

O túmulo, no qual em sonho me abandono
- Porque o túmulo sempre há de entender o poeta -,
nessas noites sem fim em que nos foge o sono,

Dir-te-á: “De que valeu, cortesã indiscreta,
Ao pé dos mortos ignorar o seu lamento?”
- E o verme te roerá como um remorso lento.²⁶⁷

O material grotesco da realidade prosaica moderna aparece descrito numa linguagem sutil e bela, ao mesmo tempo em que a crítica e o juízo sobre a condição da vida subjetiva do homem moderno é denunciada poeticamente. A franca oposição entre a promessa de felicidade vendida como mercadoria moderna e a real situação da condição subjetiva do homem, marcam o caráter ousado de Baudelaire e sua visão simbolista e poética da situação moderna.

A compreensão hegeliana de poesia certamente não atinge este caráter ousado do simbolismo baudelaireano. Hegel não viu a poesia moderna como uma forma direta de oposição em relação à vida prosaica, mas apenas a necessidade de aprofundá-la poeticamente. Baudelaire certamente não está preocupado, como Hegel, com a superação da oposição entre linguagem poética e linguagem prosaica. Entretanto, o que é interessante observar na obra do poeta francês é a sua capacidade intelectual em aprofundar-se nos conteúdos da sua própria vivência e elevá-los à dignidade e conexão com a realidade disfarçada do seu tempo. A esta atitude de Baudelaire, Hegel trataria como a tarefa principal da poesia, qual seja, a genialidade em trazer à afetividade as potencialidades da vida interior e espiritual: “o reino da representação humana que tudo abarca, os atos, as atividades, os destinos, os mecanismos deste mundo e o governo

²⁶⁷ Cf. Baudelaire, Charles. *As flores do mal*. São Paulo: Martin Claret, 2012, pp. 9.

divino do mundo. Assim a poesia foi desde sempre aquela que mais universal e amplamente ensinou o gênero humano e ainda o é”.²⁶⁸

A poetização da arte, pois, se define na própria tarefa da arte atual em tornar animados os destinos e fantasias da subjetividade por meio da linguagem poética que, em nossa época, não se encontra em uma Forma ou configuração material determinada, mas, certamente, na fantasia e genialidade do próprio artista.

²⁶⁸ Cf. Hegel, 2004, § 239, p.24.

5 CONCLUSÃO

Após ter sido feita a reconstrução dos momentos mais importantes do conceito de arte no sistema estético de Hegel, após, ainda, ter sido investigada a plausibilidade do tema do fim da arte no arcabouço estético hegeliano e pós hegeliano, podemos levantar a seguinte questão: qual a importância do tema do fim da arte para o contexto artístico atual? Se considerarmos a letra e o espírito da teoria estética de Hegel, ou seja, se consideramos a escrita hegeliana da estética do século XIX, bem como o seu caráter plausível herdado como herança pela nossa época, não é difícil concluir que o tema do fim da arte não possui prazo de validade em se tratando de sua relevância contínua para o debate acerca do fenômeno artístico. Ao adotar a arte clássica como o modelo de arte a ser seguido por outras épocas e contextos, ao adotar ainda o método especulativo, ou seja, o método dialético-histórico de construção da identidade absoluta do espírito por meio da arte, o que Hegel nos proporciona é uma espécie de princípio substantivo sob o qual o fenômeno artístico, em sua essência, se identifica com sua época e com as vicissitudes que dela eclode.

Quando Hegel identifica a arte clássica como a substância ética que marcou a cultura grega pela sua capacidade de agregar uma formação [*Bildung*] completa aos cidadãos da *polis*, por meio da sua imediatidade sensível, o que o filósofo alemão parece ter em vista – além de estar cômico de que tal situação favorável à arte tratava-se de uma característica própria aos gregos, sem nenhuma possibilidade de repetir na cultura europeia moderna – nada mais é do que a possibilidade, por meio do método especulativo, de aplicabilidade dos mesmos princípios filosóficos à cultura moderna. Nesse sentido, o tema do fim da arte se define como um ponto de passagem – estruturado no caráter peculiar do contexto moderno – propício e digno de uma investigação séria acerca do fenômeno artístico. Desse modo, o tema do fim da arte está muito mais afeito a uma abertura de novos devires fenomênicos e estéticos, do que à uma interrupção, seja no sentido da produção ou fruição, seja no sentido da especulação e elaboração estética da arte. O que se conclui disso, portanto, é que, em todos os períodos de ruptura de paradigmas artísticos e culturais na história universal, sempre haverá situação propícia para tratar do tema do fim da arte.

A interpretação do tema do fim da arte, a partir das noções de dessubstancialização ética, de desmaterialização e poetização da arte, parece alimentar ainda mais este otimismo em relação ao tema do fim da arte. A noção de

dessubstancialização ética, por exemplo, adquire para o tema do fim da arte certa positividade na medida em que se define como uma hipótese de que a arte, por sua vocação, a partir da modernidade, está destinada a ser livre de qualquer compromisso no processo de formação de uma totalidade ética cultural, mas apenas se compromete com a formação formal para os nossos juízos e critérios. Esta autonomia retira da arte, igualmente, o seu compromisso com a formação de conteúdos religiosos e filosóficos para a “cultura da reflexão”. Ao contrário de algumas teses de que a arte, em nossa época, é marcada pelo seu caráter de suscitar em nós conteúdos filosóficos, entendemos que sua destinação desdivinizada e secularizada aponta muito mais para o aprofundamento formal dos conteúdos da subjetividade humana, do que para uma elaboração de conteúdos filosóficos puros. É Hegel mesmo quem nós lembra, em uma passagem dos seus *Cursos de estética*, que “o conhecimento racional, a saber, não se ocupa nem com a singularidade contingente nem vê no que aparece na essência do mesmo, [...], mas [...] tem apenas pensamentos em seu resultado; ele volatiliza a Forma da realidade na Forma do conceito puro”²⁶⁹. Por isso mesmo, é o papel da arte não apenas se aprofundar nestas contingências da singularidade, mas elevá-las à dignidade universal.

A noção de desmaterialização da arte, igualmente, cumpre o seu papel para o sentido positivo do tema do fim da arte, pois, assim como a autonomia da arte, a partir da modernidade, está ligada ao seu caráter descompromissado com formação da cultura na sua totalidade, assim também, a arte está totalmente descomprometida com o material artístico. Não há mais, nesse caso, nenhum sentido em falar da qualidade do material artístico em relação ao verdadeiro propósito da arte. Isso se justifica, sobretudo, pelo fato de que, a importância da arte não se relaciona com a exterioridade sensível do seu material, mas com a subjetividade e reflexividade do artista e do fruidor de arte. A ser assim, qualquer configuração material e, até mesmo, configuração alguma, é passível do título de obra de arte.

O tema do fim da arte, interpretado a partir da noção de poetização da arte, se apresenta, ao final deste trabalho, como uma compreensão cara para nós, nem tanto pela economia e a letra do texto estético de Hegel, que nos parece suprir tal necessidade de interpretação, mas pela sustentação argumentativa de que a arte contemporânea é genuinamente marcada por uma espécie de poetização. Segundo a letra do texto de

²⁶⁹ Cf. Hegel, 2004, § 243-44, p. 27.

Hegel, a plausibilidade de tal argumentação se mantém erguida pelo simples fato de que a arte poética, em sua determinidade, é marcada pela tarefa de abarcar em sua expressão todas as formas de arte, desde a arquitetura até a música. Mais do que isso, a arte poética, é a única forma de arte que melhor se adéqua às vicissitudes e interesses da “cultura da reflexão”²⁷⁰, primeiro porque seu material (a linguagem) é a que mais se aproxima da filosofia (a Forma por excelência da cultura da reflexão) e, segundo, porque sua determinidade em aprofundar os conteúdos da alma humana, estabelece uma estreita aproximação com a filosofia à medida que eleva os conteúdos da subjetividade à dignidade universal. Entretanto, no que se refere à aplicabilidade deste princípio ao fenômeno artístico contemporâneo, ainda nos parece ficar uma lacuna, sobretudo, no que se refere à pergunta: a arte contemporânea é uma arte genuinamente poética ou necessariamente filosófica. A dificuldade em aprofundar, significativamente, esta questão, encontra a sua barreira no fato de que a delimitação e natureza deste trabalho não comporta uma investigação mais completa sobre o assunto da arte contemporânea e sua relação estreita com a estética hegeliana.

Em suma, para além deste limite metodológico, o tema do fim da arte, permite pensar um amplo leque de possibilidades no que se refere ao fenômeno artístico. Seja em termos da letra ou do espírito, o tema do fim arte encontra sua relevância em grande parte dos debates sobre arte na atualidade, mesmo que implicitamente. Sobre isso, é sempre necessário fazer jus à atualidade do pensamento de Hegel.

²⁷⁰ Cf. Hegel, 2001, § 25, p. 35.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

6.1 Referências primárias

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Ästhetik* I, II und III (Band 13, 14 und 15). In: Werke zwanzigBänden. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

_____. *Cursos de Estética* - Vol. I, II, III e IV. Trad.: Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2000.

_____. *Phänomenologie Des Geistes*. In: Werke zwanzigBänden. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971.

_____. *Fenomenologia do Espírito*. Trad. Paulo Menezes. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

_____. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Compêndio* (1830) Vol. III (A Filosofia do Espírito) Trad.: Paulo Menezes e Pe. José Machado. São Paulo: Loyola, 1995a.

_____. *A Razão na História: uma introdução geral à filosofia da história*. Trad. Beatriz Hartman. São Paulo: Centauro, 2001a.

_____. *Filosofia da História*. Trad.: Maria Rodrigues e Hans Harden. Brasília: Editoria UnB, 1995b.

6.2 Referências secundárias

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Trad. Arthur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1982.

Araújo, Kátia Silva. *Morte da arte? O tema do fim da arte nos Cursos de estética de Hegel*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. Dissertação de mestrado em filosofia.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. São Paulo: Martin Claret, 2012.

BECKENKAMP, Joãozinho. *O jovem Hegel: formação de um sistema pós-kantiano*. São Paulo: Loyola, 2009, p. 269.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. In.

Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção. Trad. Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Org. Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BRAS, Gerard. *Hegel e a Arte: uma apresentação à estética*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1990.

BUNGAY, Stephen. *Beauty and Truth: a study of Hegel's aesthetics*. New York: Oxford, 1985.

CECCHINATO, G. Champagne Does not Produce Poetry. *Er-innerung and Gedächtnis in Hegel's Theory of the Artistic Genius*. In: Hegel on Recollection: Essays on the Concept of Erinnerung in Hegel's System. 1ed. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013, v., p. 159-179.

_____. *Er-innerung e arte*, in Verifiche, 2009, pp. 207-229.

CROCE, Benedetto (a). *La "fin de l'art" dans le système hegelien*. In: Essais d'Esthétique. Paris: Gallimard, 1991.

_____. *Aesthetics as science of expression and general linguistic*. Londres: Vision Press-Peter Owen Ltd., 1953 (edição revista).

_____. *Breviario de estética*. Trad. José Sábches Rojas. Buenos Aires: Planeta Argentina, 1993.

DANTO, Arthur. *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. New Jersey, Princeton University Press. 1997.

_____. *Após o fim da arte: arte contemporânea e os limites da história*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odisseus, 2006.

_____. *O Descredenciamento Filosófico da Arte*. Trad. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

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

DUARTE, Rodrigo. *A arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 30.

_____. *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2012.

_____. *Morte da Imortalidade*. In: Rodrigo Duarte (Org.). *A morte da arte Hoje*. Belo Horizonte: Laboratório de Estética FAFICH/UFMG, 1993.

_____. *O Tema do Fim da Arte na Estética Contemporânea*. In: Fernando Pessoa, *Arte no pensamento*, Vitória: Museu da Vale, 2006.

_____. *Varia aesthetica: ensaios sobre arte e sociedade*. Belo Horizonte: Relicário, 2014.

DUDLEY, Will. *Idealismo alemão*. Trad. Jacques A. Wainberg. Petrópolis: Vozes, 2013.

FIGURELLI, Roberto. *A propósito do tema da “morte da arte”*: Croce e Hegel. In: Rodrigo Duarte (Org.) *A morte da arte hoje*. Belo Horizonte: Laboratório de Estética FAFICH/UFMG, 1993.

GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da obra de arte*. Trad. Marco Antonio Casa Nova. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GETHMANN-SIEFERT, Annemarie. *Einführung in Hegels Ästhetik*. München: W. Fink, 2005.

_____. *Die Ästhetik in Hegels System der Philosophie*. In O. Pöggeler (Ed.), *Hegel: Einführung in seine Philosophie*. Freiburg: Karl Albe, 1977.

GONÇALVES, Márcia C. F. *A morte e a vida na arte*. In: KRITERION, Belo Horizonte, Nº 109, jun/2004, p.46-56.

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

_____. *Sobre a interpretação da tese do fim da arte na estética de Hegel*. In: *Arte e Ruptura*. Rio de Janeiro: SESC, 2013.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. trad. Idalina Azevedo da Silva e Manuel Antonio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

HERNÁNDEZ, Javier Domínguez. *A estética de Hegel e o mundo moderno*. In: WERLE, Marco A./ GÁLE, P. Fernandes (Orgs.) *Arte e filosofia no idealismo alemão*. São Paulo: Barcarolla, 2009.

HÖSLE, Vittorio. *O sistema de Hegel: o idealismo da subjetividade e o problema da intersubjetividade*. Antonio Celiomar Pinto de Lima. São Paulo: Loyola, 2007.

HYPOLITE, Jean. *Gênese e estrutura da Fenomenologia do Espírito de Hegel*. São Paulo: Discurso, 2003.

INWOOD, Michael. *Dicionário Hegel*. Trad. Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

KOJÈVE, Alexandre. *Introdução à leitura de Hegel*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto: EDUERD, 2002.

LUKÁCS, Gerorg. *A Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José M. M. Macedo. São Paulo: Editora 34, 2009.

LÖWITH, Karl. *De Hegel a Nietzsche: a ruptura revolucionária no pensamento do século XIX Marx e Kierkegaard*. Trad. Flamarion Caldeira Ramos e Luiz Fernando Barrére Martin. São Paulo: Unesp, 2014.

NOVAIS, Carlos A. *A arte morreu. Viva a arte!* In. Rodrigo Duarte (Org.) *A morte da arte hoje*. Belo Horizonte: Laboratório de Estética FAFICH/UFMG, 1993.

NUNES, Benedito. *A morte da arte em Hegel*. In. Rodrigo Duarte (Org.) *A morte da arte hoje*. Belo Horizonte: Laboratório de Estética FAFICH/UFMG, 1993.

PINNA, Giovanna. *Estetica o filosofia dell'arte: revisioni testuali e interpretazione dell'estetica di Hegel*. "Giornale critico della filosofia italiana": LXXXI (LXXXIII) (2001) 2002, pp. 503-511.

RUTTER, Benjamin. *Hegel on the modern arts*. New York: Cambridge, 2010.

SANTOS, José Henrique. *O trabalho de negativo: ensaios sobre a Fenomenologia do Espírito*. São Paulo: Loyola, 2007.

SERRA, Alice. *A dialética do tempo e espaço na filosofia de Hegel*. Belo Horizonte: UFMG, 2003. Dissertação de mestrado em filosofia.

STAIGER, Emil. *Grundbegriffe der Poetik*. München, Deutscher Taschenbuch, 1972.

SZONDI, Peter. *Poetik und Geschichtsphilosophie I*. Studienausgabe der Vorlesungen Band 2. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1974.

TAYLOR, Charles. *Hegel: sistema, método e estrutura*. Trad. Nelio Schneider. São Paulo: Realizações, 2014.

VIEWEG, Klaus. *Hegel e o Fim da Arte*. In. WERLE, Marco Aurélio/ GÁLE, P. Fernandes (Orgs.) *Arte e filosofia no idealismo alemão*. São Paulo: Barcarolla, 2009.

WERLE, Marco Aurélio. *A questão do fim da arte em Hegel*. São Paulo: Hedra, 2011.

_____. *A poesia na estética de Hegel*. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2005

_____. *A aparência sensível da ideia: estudos sobre a estética de Hegel e a época de Goethe*. São Paulo: Loyola, 2013.

WICKS, Robert. *A estética de Hegel: uma visão geral*. In. Frederick C. Beiser (org.). *Hegel*. Trad. Guilherme Rodrigues Neto. São Paulo: Ideias e Letras, 2014, p. 409.