

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA - MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA DA FILOSOFIA MODERNA E CONTEMPORÂNEA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

O FIM DA ARTE NA FILOSOFIA HEGELIANA

RENATA DE PINA COSTA

CURITIBA

2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA - MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA DA FILOSOFIA MODERNA E CONTEMPORÂNEA

RENATA DE PINA COSTA

O FIM DA ARTE NA FILOSOFIA HEGELIANA

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre do Curso de Mestrado em Filosofia do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Vinicius Berlendis de Figueiredo

CURITIBA
2009

RESUMO

A presente pesquisa consiste na investigação acerca da temática da morte ou fim da arte na filosofia hegeliana. Para tanto, primeiramente se faz necessário lançar mão das principais obras do autor para elucidar conceitos fundamentais da filosofia de Hegel. Após isso, é necessário explorar cuidadosamente a obra *Cursos de Estética*, pois é nela que o autor discute especificamente o tema da arte, fornecendo aqui um espaço exclusivo para ela. Vale lembrar que é nesta obra que o autor trata do tema da dissolução da arte, embora de maneira muito sucinta. Hegel define a arte como sendo o primeiro momento dentre três que fazem parte do espírito absoluto rumo ao saber absoluto. Entender como se dá esse encadeamento entre os três momentos, qual é a importância da arte dentro da filosofia hegeliana, quais são os períodos artísticos formulados por Hegel, quais são as artes particulares, e por que a arte, segundo o autor, segue para sua própria dissolução são alguns dos pontos abordados na presente dissertação para que se possa, finalmente, culminar no tema do suposto fim da arte.

Palavras-chave: Hegel; Filosofia da Arte; Fim da Arte; Estética; Arte.

ABSTRACT

The present research consists of the inquiry concerning thematic of the death or the end of the art in the hegelian's philosophy. For in such a way, becomes necessary analyze the most important Hegel's work to elucidate basic concepts of the hegelian philosophy. This fact must be explored carefully the work *Cursos de Estética*, because in this work the author says specifically about the art, supplying an exclusive space and is also there that the art's dissolution is cite, even so in way very succinct. Hegel defines the art as the first moment amongst the three that they are part of the absolute spirit route to absolute spirit. To understand how this happens, which is the importance of the art inside of the hegelian's philosophy, which are artistic periods formulates by Hegel, which are the individual arts and why the art follows for its own dissolution are some of the points raised in this research to culminate in the theme of the supposed end of art.

Key Words: Hegel; Philosophy of Art; End of Art; Aesthetics; Art.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1 A ARTE NAS OBRAS HEGELIANAS	10
1 <i>FENOMENOLOGIA DO ESPÍRITO E ENCICLOPÉDIA DAS CIÊNCIAS FILOSÓFICAS</i>	10
1.1 <i>Fenomenologia do Espírito</i>	10
1.2 <i>Enciclopédia das Ciências Filosóficas</i>	11
2 A DIALÉTICA	12
3 ESPÍRITO ABSOLUTO	14
4 HISTÓRIA	18
5 A ARTE NAS OBRAS HEGELIANAS	22
6 A ARTE NA OBRA <i>CURSOS DE ESTÉTICA</i>	25
6.1 <i>O Belo artístico e o Belo ideal</i>	25
6.2 <i>A finalidade da arte de acordo com Hegel</i>	29
2 OS TRÊS PERÍODOS ARTÍSTICOS E AS FORMAS ARTÍSTICAS INDIVIDUAIS	36
1 O IDEAL E AS FORMAS DE ARTE UNIVERSAIS	36
1.1 <i>A Forma de Arte Simbólica.....</i>	37
1.2 <i>A Forma de Arte Clássica.....</i>	40
1.3 <i>A Forma de Arte Romântica</i>	43
2 ARTES PARTICULARES	46
2.1 <i>Hierarquização das formas de arte particulares.....</i>	47
2.2 <i>Arquitetura.....</i>	49
2.3 <i>Escultura.....</i>	52
2.4 <i>Artes românticas</i>	56
2.4.1 <i>A pintura</i>	58

2.4.2 Música.....	59
2.4.3 Poesia.....	60
2.4.3.1 Poesia épica.....	64
2.4.3.2 Poesia lírica.....	66
2.4.3.3 Poesia dramática: tragédia e comédia.....	69
3 FIM DA ARTE.....	77
1 FIM OU MORTE DA ARTE NA FILOSOFIA DA ARTE DE HEGEL.....	77
2 HEGEL, ARTHUR DANTO E O OUTRO FIM DA ARTE.....	87
CONCLUSÃO.....	92
REFERÊNCIAS.....	96
REFERÊNCIAS SECUNDÁRIAS.....	99
ATA DA SESSÃO DE DEFESA DA DISSERTAÇÃO.....	100

INTRODUÇÃO

A palavra ‘estética’ deriva do grego *aisthesis*, que significa ‘sensação’. Baumgarten foi quem utilizou esse termo pela primeira vez e, em 1750, publicou a primeira obra com este título. A estética teve seu nascimento na Alemanha com a escola de Christian Wolff, num período em que as obras de arte eram consideradas tendo em vista as sensações que deveriam provocar, como agrado, admiração, medo, compaixão etc.

Embora na tradição clássica exista uma lacuna entre filosofia e arte, reforçada principalmente pela necessidade de separar o conhecimento verdadeiro da ilusão das aparências, para os filósofos idealistas a reflexão sobre a arte é um caminho para a conciliação entre o racional e o sensível. Sistemas como os de Hegel, Schelling e Schopenhauer são alguns exemplos desta tentativa de conciliação.

A temática da filosofia da arte de Hegel é muito abrangente. É possível notar grande erudição e interesse pessoal do autor pelo assunto. A presente dissertação irá deter-se principalmente no que Hegel desenvolveu em seus *Cursos de Estética*. Convém lembrar que a obra 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 por este em seus cinco cursos de Estética, sendo um proferido em Heidelberg, em 1818, e os demais em Berlim, em 1820 a 1821, 1823, 1826 e 1828 a 1829.

Hotho começou a compilação e a publicou em três volumes que saíram, respectivamente, nos anos de 1835, 1836 e 1837. Em prefácio de 1835, que consta também na tradução brasileira, Hotho explica detalhadamente a metodologia utilizada para essa tarefa. Uma segunda edição saiu em 1842 e passou por algumas modificações, sobretudo no que se refere a questões estilísticas.

Embora muito criticada, principalmente por estudos realizados nos anos 80 encabeçados por Annemarie Gethmann-Stiefert, que sustenta que Hotho falsificou a estética de Hegel por motivos pessoais, políticos e estéticos, esta foi a versão que passou a ser tida como definitiva, sendo

utilizada e estudada, inclusive, por autores como Marx, Adorno etc. Esse fato, por si só, já é de grande significância, pois demonstra a importância que a obra compilada por Hotho exerceu.

Talvez pelo fato de a obra *Cursos de Estética* se tratar de uma compilação é que ela exija, em vários momentos ao longo de seu desenvolvimento e especialmente em sua Introdução, um conhecimento prévio de expressões, termos e, principalmente, um entendimento da filosofia hegeliana como um todo. Por isso, embora a presente pesquisa se concentre especificamente no que Hegel explana em sua obra *Cursos de Estética*, este estudo não seria completo se deixasse de mencionar alguns pontos importantes de outras obras hegelianas, visto que para compreender melhor a filosofia da arte de Hegel, não raro, é preciso ater-se a definições, expressões e idéias que já se encontram presentes em sua filosofia.

É por isso que uma obra de porte como a *Fenomenologia do Espírito*, por exemplo, torna-se uma leitura necessária, pois ela esclarece sobremaneira alguns momentos importantes dos *Cursos de Estética*. Da *Fenomenologia do Espírito* foram utilizados especialmente o Prefácio, a Introdução e os Capítulos VI (O Espírito), VII (A Religião) e VIII (O Saber Absoluto). Esta obra contém conceitos fundamentais da filosofia hegeliana, tal como Absoluto, Espírito etc. Além disso, ela demonstra como Hegel concebe seu sistema filosófico, pois, ao valorizar o concreto, o real, ele passa a atribuir grande importância para a história, uma vez que, para este autor, a história é o palco do desenvolvimento da religião, da arte, da política etc. Vale ressaltar também que o conceito de história carrega em si uma polêmica sobre seu suposto fim, localizada na obra *Introdução à Filosofia do Direito*, que também será abordada nesta dissertação, visto que o tema do fim da história em muito acrescenta para o tema central desta dissertação.

Outra obra hegeliana que merecerá breve destaque será a *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, especialmente o Volume III, conhecido como ‘A Filosofia do Espírito’, dividido em ‘Espírito Subjetivo’, ‘Espírito Objetivo’ e ‘Espírito Absoluto’. Esta obra se torna referência fundamental, uma vez que nela já existe um capítulo totalmente dedicado à arte. Aqui a arte aparece como a primeira manifestação do Espírito Absoluto, seguida pela religião e pela filosofia, e por isso entender o lugar da arte nesta tríade é fundamental para que se possa compreender porque a arte não é vista para Hegel como a forma mais alta de conhecimento do absoluto.

É importante deixar claro que o objetivo desta dissertação não é entender a arte no contexto da *Fenomenologia do Espírito* ou da *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, e muito menos comparar a idéia que Hegel tem da arte quando produziu cada uma de suas obras ou quais eram os interlocutores de Hegel, e com que ele estava dialogando ou pretendia contestar, pois isso certamente demandaria muita pesquisa e representaria um empreendimento tão grande que mereceria um estudo muito específico e aprofundado sobre o tema. Portanto, a proposta em mencionar estas importantes obras dentro do presente contexto seria apenas a de balizar, por meio de alguns conceitos e idéias fundamentais presentes nas citadas obras, a obra *Cursos de Estética*, pois, uma vez que alguns termos hegelianos aparecem nela como já sendo presumidos, é necessário mencioná-los e explicitá-los, facilitando assim sua compreensão.

Depois de percorrido o referido e breve caminho, chegar-se-á especificamente na obra *Cursos de Estética*. Nela Hegel faz importantes reflexões acerca do fenômeno da arte. Em primeiro lugar, cabe destacar a diferenciação entre o belo natural e o belo artístico, pois ao se entender porque Hegel estabelece supremacia deste sobre aquele, é possível localizar a arte e sua importância no escopo da filosofia hegeliana. Vale ressaltar que Hegel nessa obra sistematiza a arte ao longo do tempo a dividindo em três grandes períodos, a saber, o período simbólico, o período clássico e o período romântico.

Além disso, faz-se necessário abordar o que Hegel denomina de formas artísticas, a saber, a arquitetura, a escultura, a pintura, a música e a poesia, pois embora estas formas existam concomitantemente em todos os períodos, elas apresentam uma hierarquização. Embora esta parte da dissertação possua um caráter intensamente descritivo, é importante traçar o percurso percorrido pelo autor na construção desta hierarquização, pois assim é possível entender como se dá o rompimento e independência da poesia em relação aos períodos artísticos, principalmente ao romântico, examinar como se dá o declínio desta forma artística e, finalmente, como a degeneração da poesia contribuiu para o declínio da arte como um todo.

Finalmente, chega-se, então, ao objetivo central desta pesquisa, que é a partir de todo o caminho feito, entender o que é a suposta morte ou fim da arte dentro do contexto filosófico hegeliano. É interessante notar que muitos autores lançaram mão das conclusões estéticas

hegelianas, inclusive relativas à temática do fim da arte, seja direta ou indiretamente, para refutar, concordar ou até mesmo para desenvolver um sistema paralelo à sistematização hegeliana. Dentre estes autores, pode-se citar Nietzsche, Adorno, Heidegger, Benjamin e Danto.

Ainda que o objetivo desta dissertação seja estudar o processo que levou Hegel a proclamar o fim da arte e no que este fim consiste, será também abordado, mesmo que sucintamente, o que Danto fez na contemporaneidade, pois além deste ser o autor que mais assumiu a influência hegeliana, ele também, a seu modo, decretou um fim da arte e esse fato merece ser evidenciado ainda que brevemente, uma vez que isto ressalta a importância e a atualidade do tema aqui tratado.

Em relação ao auxílio de comentadores de obras hegelianas, é imprescindível ressaltar o cuidado tomado ao se utilizar certos autores para corroborar, elucidar ou até mesmo refutar certos pontos da teoria de Hegel. Talvez o autor que mais caiba evidenciar este cuidado seja Alexandre Kojève. Dentre todos os demais autores citados na presente dissertação, ele é certamente o que adotou e disseminou as interpretações mais polêmicas sobre as idéias de Hegel.

É sabido que a interpretação de Kojève sobre as idéias de Hegel é duvidosa em muitos aspectos, pois não se sabe se o que Kojève afirma é realmente o que Hegel pretendia dizer, se aquele autor diz algo além ou até mesmo diferente do que o próprio Hegel pretendia ou se, de fato, a interpretação de Kojève contém em si mesma uma disseminação de idéias exclusivas do próprio autor, pervertendo sobremaneira as obras e idéias hegelianas.

Para tanto, é preciso elucidar que a utilização de certos autores, e de Kojève em especial, só cabe na presente dissertação quando eles corroborarem minha própria interpretação sobre Hegel, quando servirem de contraponto a ela ou quando apresentarem um ponto de vista diverso, porém válido e interessante, na tentativa de que os autores mais auxiliem do que atrapalhem, evitando assim uma contaminação interpretativa dos comentadores e, desta maneira, situando-me mais fielmente ao que interpreto da leitura das obras hegelianas e da filosofia de Hegel como um todo.

1 A ARTE NAS OBRAS HEGELIANAS

1 Fenomenologia do Espírito e Enciclopédia das Ciências Filosóficas

1.1 Fenomenologia do Espírito

A obra *Fenomenologia do Espírito*, de 1807, tinha como título provisório, escolhido por Hegel, *Ciência da Experiência da Consciência*. O objetivo do autor nesta obra, como o próprio título inicial sugere, era percorrer o caminho das experiências da consciência, fazendo de maneira minuciosa e regrada a análise fenomenológica do saber e demonstrar como o saber, “... passando por suas várias figuras, eleva-se do conhecimento sensível até a ciência.” (MENESES, 2003, p. 16)

Em sua obra *Introdução à Leitura de Hegel*, Kojève (2002, p. 55) afirma que a *Fenomenologia de Espírito* revelou ser uma antropologia filosófica, ou seja, uma descrição sistemática e completa das atitudes existenciais do homem, feita sob uma análise ontológica do Ser como tal.

“A ‘Fenomenologia’ é uma descrição fenomenológica da existência humana. Ou seja, a existência humana nela é descrita tal como aparece (erscheint) ou se manifesta a quem vive.” (KOJÈVE, 2002, p. 37) Esta observação é imprescindível para destacar a relevância que Hegel fornece ao que aparece, ao que é sensível, reiterando assim a importância que o autor concede aos fenômenos reais e concretos.

De maneira geral, Hyppolite (1999), ao definir a *Fenomenologia do Espírito*, busca ressaltar a importância desta obra como uma tentativa de problematização da consciência. Cabe aqui ressaltar que o diferencial de Hegel em relação aos demais autores reside no fato de que, para ele, a filosofia, ou o saber filosófico, não se restringe somente à investigação da consciência. Para este autor, o mundo concreto também é palco dos acontecimentos e, portanto, ele também deve ser levado em consideração.

Henrique Cláudio de Lima Vaz, na apresentação da *Fenomenologia do Espírito*, intitulada ‘A significação da Fenomenologia do Espírito’, expõe que a intenção de Hegel na citada obra é “... ”

articular com o fio de um discurso científico – ou com a necessidade de uma lógica – as figuras do sujeito ou da consciência que se desenharam no horizonte do seu confronto com o mundo objetivo.” (VAZ in HEGEL, 2007, p. 13-14)

De acordo com Leivas (2002, p. 155), na visão de Hegel, o objetivo para o qual tudo tende é o autoconhecimento do Absoluto. Isto fica patente na *Fenomenologia do Espírito*, onde, de acordo com Gonçalves (2005) a meta é demonstrar o desenvolvimento do espírito em direção ao saber autoconsciente de si.

Esse autoconhecimento, expresso na arte, na religião e na filosofia, constitui o domínio do Espírito absoluto. Para que o indivíduo humano seja capaz de conhecer a si próprio e o seu mundo como eles realmente são – tornando-se assim um adequado instrumento do Espírito – ele tem de passar por um longo processo de desenvolvimento. (LEIVAS, 2002, p. 155)

Embora de maneira deveras sucinta, o que se pretende deixar claro com essa breve exposição sobre o objetivo da obra é que a arte, assim como os outros dois elementos que fazem parte do domínio do Espírito Absoluto, é essencial para o desenvolvimento da humanidade. Cabe ressaltar também que Hegel, ao contrário de diversos autores de seu tempo, localiza o mundo concreto, a realidade, como uma importante e fundamental base para este desenvolvimento e por isso valoriza tudo o que se dá neste domínio.

1.2 *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*

A obra *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*¹ foi publicada pela primeira vez em 1817, tendo sido desenvolvida uma segunda edição em 1827 e uma terceira em 1830². O compêndio do sistema de Hegel é dividido em três partes: Lógica, Natureza e Espírito. Trata-se de uma obra sistemática na qual uma versão abreviada de seu trabalho anterior, intitulado ‘Ciência da Lógica’, é seguida pela ‘Filosofia da Natureza’ e pela ‘Filosofia do Espírito’.

¹ Ao se considerar a obra como uma exposição do conteúdo hegeliano, convém lembrar que ela não tem como objetivo elaborar um sistema completamente acabado e sim apenas um esboço. De acordo com Friedhelm Nicolin e Otto Pöggeler (1969, p. 26), o próprio título ‘enciclopédia’ já denota esse caráter.

² Embora Hegel tenha publicado a *Enciclopédia* em 1817, a segunda edição, datada de 1827, já está fortemente modificada e ampliada, a edição de 1830, após várias outras modificações, é a que entrou definitivamente em voga.

Na Introdução da ‘Ciência da Lógica’, Hegel deixa clara a divisão da ciência em três partes distintas. A primeira é a Lógica, que é a ciência da Idéia para si mesma. A segunda é a Filosofia da Natureza, onde a ciência da Idéia se encontra no ser-outro, e a terceira é a Filosofia do Espírito, onde é a ciência da Idéia que, do ser-outro, retorna a si.

A ‘Filosofia do Espírito’ é a parte que mais interessa para a presente dissertação, pois nela Hegel segue o desenvolvimento do espírito humano no para-si, nas instituições humanas, na história da humanidade e, finalmente, no desenvolvimento da arte, da religião e da filosofia, como momentos nos quais o homem conhece a si mesmo como espírito, possuidor da verdade absoluta.

Com isso em mente, torna-se claro o imenso valor que Hegel atribui à arte, uma vez que ela é, junto com a religião e a filosofia, um dos momentos mais importantes de todo o devir humano, pois é somente a partir desses elementos que se pode alcançar o Espírito e com isso, finalmente, atingir a mais alta etapa do conhecimento, o saber absoluto.

2 A Dialética

Para entender melhor a filosofia hegeliana é preciso elucidar, ainda que brevemente, um conceito-chave de seu pensamento, o da dialética. Vale ressaltar que tal conceito se torna imprescindível, pois é por meio do movimento dialético que tudo se desenvolve dentro do sistema hegeliano.

Na Grécia antiga, a dialética era tida como a arte do diálogo. Com Kant, a dialética assume outro sentido: ela corresponde à constatação de que a razão se enreda necessariamente em contradições internas, que só nos enganam caso seja abandonada a premissa dogmática com a qual conhecemos as coisas em si mesmas.

Hegel herda, porém modifica a acepção kantiana fazendo da dialética a maneira de pensar as contradições da realidade, ela se torna então “... o modo de compreendermos a realidade como essencialmente contraditória e em permanente transformação.” (KONDER, 1999, p. 08)

O filósofo vê no movimento dialético³ (movimento de Tese, Antítese e Síntese, ou também denominadas, segundo Nóbrega, de Afirmação, Negação e Negação da Negação), o encadeamento por meio do qual novas realidades entram em cena e se confrontam, se opõem, se negam. O processo de desenvolvimento dialético demonstra como na história humana uma forma se converte em outra

De acordo com Konder (1999, p. 22), é preciso ressaltar que a contradição não é apenas uma dimensão essencial do conhecimento, e sim um princípio básico que não pode ser suprimido nem da consciência do sujeito, nem da realidade objetiva.

Segundo Janicaud (D'HONDT et al., 1979, p. 226-227) a dialética, ao introduzir a negatividade na substancialidade, "... permitiu à ontologia hegeliana ser também uma experiência da consciência e uma filosofia da história." É importante destacar que, segundo Kojève (2002, p. 444), não é a razão, o pensamento ou a dialética que introduz o elemento negativo no Ser, e sim são as próprias entidades reais que se negam dialeticamente e se tornam, então, efetivamente diferentes do que são ou foram.

Nesse sentido, o pensamento dialético apenas descreve (e não introduz, como pensa Janicaud) essa negação real do dado acessível ao entendimento. Portanto, não é certo afirmar que a dialética imponha essa negatividade, pois sendo a realidade em si dialética, "... o pensamento do filósofo é dialético porque reflete (revela) o real que é dialético." (KOJÈVE, 2002, p. 36)

É preciso ter em mente, portanto, que a dialética⁴ não é apenas um método de pesquisa ou de demonstração filosófica utilizado por Hegel para sistematizar sua ciência, e sim é a natureza verdadeira das coisas, a descrição adequada da estrutura do Ser, bem como da realização do aparecimento desse Ser⁵.

³ "...a dialética é o supremo esforço da razão, porém é o único método capaz de obter a compreensão do todo." (MENESES, 2003, p. 8)

⁴ "A força do método está em sua aplicabilidade interna dinâmica e universal. Em um sentido quase literal, um pensamento 'dá' o próximo – tese levando à antítese, e ambos à síntese, a última servindo como nova tese para um outro trem de pensamento abrangendo o primeiro e assim por diante *ad infinitum* - até que todo o mundo, todas as coisas estejam apanhados na cadeia dialética." (HARTMAN in HEGEL, 2001a, p. 12)

⁵ "O espírito não é algo em repouso; antes, é o absolutamente irrequieto, a pura atividade, o negar ou a idealidade de todas as fixas determinações-do-entendimento. Não é abstratamente simples, mas em sua *simplicidade, ao mesmo*

3 *Espírito Absoluto*

Basicamente todo o sistema hegeliano se desenvolve em torno da tríade Idéia⁶, Natureza e Espírito. No primeiro momento, a Idéia se encontra em sua interioridade, em sua subjetividade. Aqui a Idéia não pode se manifestar, pois não tem existência exterior, sendo, então, denominada por Hegel como ‘a Idéia em si’. O segundo momento, a Natureza, é a Idéia fora de si, a Idéia exteriorizada, objetivada. De acordo com o § 215 da Enciclopédia

A idéia é essencialmente *processo*, porque a sua identidade só é identidade absoluta e livre do conceito enquanto é a absoluta negatividade e, por isso, é dialética. Ela é o decurso em que o conceito, enquanto universalidade que é individualidade se determina como objectividade e como antítese perante a mesma; e a exterioridade, que tem o conceito como sua substância, reconduz-se à *subjectividade* por meio da sua dialéctica imanente. (HEGEL, 1969, p. 212)

O Espírito é o terceiro momento do sistema, sendo ele a síntese da Idéia e da Natureza e, a partir dele, a exterioridade inicia seu retorno. Este retorno implica numa tomada de consciência, em uma racionalização, e é por isso que esse terceiro momento só pode ser feito pelo homem, o que significa dizer que apenas na humanidade o Espírito está presente.

De um lado o Homem é parte da Natureza. É animal. É um objeto material, existindo exteriorizado, com partes distintas de partes, sob a dominação das leis da Natureza. Doutra lado, ele é um ser espiritual, é a Razão externa existindo corporificada, materializada no tempo e no espaço. Pelo homem, espírito, a Razão está voltando a si mesma, enriquecida pelo seu estado de Antítese e de alienação. No momento da Natureza a Idéia estava, de certo modo, aprisionada, sem condições de se manifestar, porque a pura exterioridade jamais seria condição de manifestação do que é pura interioridade e subjetividade. (NÓBREGA, 2005, p. 68)

A razão, como síntese desse movimento dialético, seria um esclarecimento, um conhecimento da consciência-de-si, que agora reconhece na realidade sua própria expressão. Reiterando a importância e exclusividade do homem no que se refere ao espírito, cabe afirmar que,

tempo, é um diferenciar-se de si-mesmo. Não é uma essência [já] pronta, antes de seu manifestar-se, ocultando-se por trás dos fenômenos; mas na verdade, só é efetivo por meio das formas determinadas de sua necessária manifestação de si.” (HEGEL, 1995a, p. 10)

⁶ Hegel no § 213 de sua *Enciclopédia* afirma que: “Idéia é o verdadeiro *em si e para si*, a unidade absoluta do conceito e da *subjectividade*.” (HEGEL, 1969, p. 209)

para Hegel, dentre todas as configurações existentes, “... a humana é a mais alta e a mais verdadeira, porque somente nela o espírito pode ter sua corporeidade, e assim sua expressão contemplável.” (HEGEL, 1995a, p. 342)

Na obra *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, Hegel (1995a, p. 7), afirma que o conhecimento do espírito é o mais alto e o mais difícil. Rosenfield (2002, p. 41) explica que o espírito percorre o caminho da existência imediata à sua existência mediata por meio do saber de si em sua atividade teórica e prática.

O espírito, por sua vez, subdivide-se em três categorias distintas: o espírito subjetivo, o espírito objetivo e o espírito absoluto, demonstrando, mais uma vez, a existência do movimento dialético de Tese, Antítese e Síntese. O objetivo do espírito nesse percurso todo é, de acordo com Hegel (1995a, p. 186), elevar a certeza de si mesmo à verdade.

A consideração do espírito só é, em verdade, filosófica quando reconhece o conceito do espírito em seu desenvolvimento e em sua efetivação vivos, isto é, precisamente quando reconhece o espírito como uma imagem da idéia eterna. Mas conhecer o seu conceito pertence à natureza do espírito. (...) Por esse motivo, todo o agir do espírito é só um compreender de si mesmo, e a meta de toda a ciência verdadeira é que o espírito se conheça a si mesmo em tudo o que há no céu e na terra. Para o espírito não há nada que seja totalmente outro. (HEGEL, 1995a, p. 8)

O espírito subjetivo, a Tese, pode ser definido como o espírito humano ainda retraído em sua subjetividade, em suas emoções e sentimentos, percepções e imaginação. A mente neste momento está encerrada em si mesma. O espírito objetivo, como o próprio nome sugere, é quando o espírito se objetiva no mundo. Instituições como o Direito e a Política pertencem a esse espírito. “Tais realidades são, pois, a objetivação não propriamente do meu eu no que ele tem de único, particular e excêntrico, mas objetivação do meu eu no que ele tem de comum com todos os homens.” (NÓBREGA, 2005, p. 69) Nesse sentido, a mente, ao exteriorizar-se na forma das instituições humanas, faz com que sua vontade coincida com a Lei, o Estado, etc.

O terceiro estágio do espírito se dá quando o sujeito e o objeto coincidem numa síntese e o Espírito se torna, então, infinito. Na obra *Hegel e a arte: uma apresentação da estética*, Gerard Brás (1990, p. 12) diz que esta noção é tomada por Hegel num sentido absoluto, que quer dizer, precisamente, que o absoluto ultrapassa o limite de uma consciência individual. O espírito absoluto

é, portanto, necessariamente a consciência de si, é a terceira e suprema forma de manifestação de espírito.

“A mais elevada definição do absoluto é que o absoluto não é simplesmente em geral o espírito, mas [sim] o espírito completamente manifesto de si mesmo, o espírito consciente-de-si, infinitamente criador.” (HEGEL, 1995a, p. 28)

Segundo afirma Hegel (2001b, p. 109), o espírito apreende a própria finitude como o negativo de si mesmo e conquista, a partir disso, sua infinitude. A verdade suprema é a solução da contradição entre Tese e Antítese e, portanto, a verdade do espírito finito é o espírito absoluto, a Síntese.

“No saber absoluto, realiza-se a coincidência entre o sujeito cognoscente e o objeto conhecido, pois a unidade de ambos aparece sob a forma de uma identidade, que é produto de um longo processo de diferenciação.” (ROSENFELD, 2002, p. 61-62) O próprio absoluto se torna, portanto, objeto do espírito, na medida em que o espírito se diferencia em si mesmo como “...aquele que sabe e, em face desse saber, como objeto absoluto desse saber.” (HEGEL, 2001b, p. 109) Ele é Espírito Absoluto em sua comunidade, o absoluto efetivo como espírito e absoluto como saber de si mesmo.

...o espírito absoluto somente pode ser apreendido como atividade absoluta e, com isso, como diferença absoluta de si em si mesmo. Este outro que ele distingue de si é, sob certo aspecto, justamente a natureza, e o espírito tem a bondade de dar a este outro de si mesmo toda a plenitude de sua própria essência. Por isso, temos de apreender a própria natureza como trazendo em si mesma a Idéia absoluta; mas ela é a Idéia na Forma de ser posta por meio do espírito absoluto como o outro do espírito. Neste sentido, a denominamos como algo criado. Sua verdade, portanto, é o próprio ponente, o espírito como a idealidade e negatividade, na medida em que ele de fato se particulariza e se nega em si mesmo, mas igualmente supera esta particularização e negação de si mesmo enquanto posta por ele e, em vez de possuir nisso uma fronteira e limite, se une com seu outro numa universalidade livre consigo mesmo. (HEGEL, 2001b, p. 108)

O que Hegel denomina ‘absoluto’⁷ é, precisamente, o processo segundo o qual a substância se torna sujeito e coincide consigo no seu saber de si. Vale lembrar que “... a efetuação do absoluto como sujeito expõe todo este seu percurso como forma de exposição de suas diferenças, das várias

⁷ “O começo da ciência descansa, (...), no resultado das experiências da consciência, a qual começa com a certeza sensível e chega à sua culminação nas configurações do espírito que Hegel denomina de ‘saber absoluto’: a arte, a religião e a filosofia. São absolutos porque já não há nenhuma opinião da consciência que possa chegar mais além que aquilo que de um modo plenamente afirmativo se mostra neles.” (GADAMER, 2000, p.78-79)

etapas pelas quais o finito é posto, ou seja, negado, superado e conservado nessa unidade logicamente superior.” (ROSENFELD, 2002, p. 48)

No § 385 da obra *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* (1995a, p. 29), Hegel explicita o desenvolvimento do espírito em suas três formas, que podem ser resumidamente definidas da seguinte maneira:

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

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

3º) [O espírito é] na unidade – essente em si e para si e produzindo-se eternamente – da objetividade do espírito em sua verdade absoluta. [É] o espírito absoluto.

Após essas citações, torna-se claro que, como já mencionado acima, segundo Hegel, todo o movimento do espírito tende para o autoconhecimento. O saber absoluto, ou o espírito que se sabe como espírito⁸, tem a recordação dos outros espíritos, e se manifesta, sendo que é no percurso histórico que isso se efetiva.

A *meta* – o saber absoluto, ou o espírito que se sabe como espírito – tem por seu caminho a rememoração dos espíritos como são neles mesmos, e como desempenham a organização do seu reino. Sua conservação, segundo o lado de seu ser-á livre que se manifesta na forma de contingência, é a história; mas segundo o lado de sua organização conceitual, é a ciência que-se-manifesta. (HEGEL, 2007, p. 545)

Vieira (1987, p. 94) define o saber absoluto como uma reflexão sobre o método, ou seja, sobre os caminhos da consciência. Ainda segundo ele, o saber absoluto é a tradução filosófica de uma situação histórica efetiva, que é aquela do homem europeu no início do século XIX.

Ao longo da obra *Introdução à Leitura de Hegel* (2002), Kojève também aponta a íntima relação do saber absoluto com a história, afirmando que para que se possa compreender o saber

⁸ “Enquanto espírito absoluto, o espírito se torna consciente do princípio do mundo – isto é, da idéia absoluta. Uma vez, porém, que é essencial à idéia absoluta alhear-se e retornar a si como espírito, a consciência da idéia absoluta é ao mesmo tempo consciência do caráter absoluto do espírito – isto é, saber do espírito a respeito de sua essência não externa a ele, portanto saber do espírito a respeito de si. Nessa auto-apreensão reflexiva do espírito *humano* como consumação do real consiste o espírito absoluto; todavia nesse saber-se do espírito, sabe-se a si mesma também a sua essência, a idéia absoluta, que no espírito apenas retorna a si mesma. É, no entanto, de extrema importância compreender *que o espírito absoluto não tanto é objeto da arte humana, da religião e da filosofia, quanto é, antes, elas próprias.*” (HÖSLE, 2007, p. 643)

absoluto, bem como este se torna possível, é mister possuir um entendimento da história como um todo e analisá-la não como uma mera seqüência de fatos, e sim como um movimento dotado de lógica, de razão. A razão, conforme explica Zeitlin (1977, p. 52), não é, para Hegel, somente uma faculdade existente no indivíduo, que lhe permite medir os costumes e instituições, mas ela é inerente ao processo de desenvolvimento mesmo.

A razão, não é, como acreditavam os filósofos, uma mera abstração do real; é uma força imanente que determina a estrutura e o desenvolvimento do universo. Desta maneira, Hegel transforma a razão numa grande força cósmica a que aplica a diversos nomes de a Idéia, o Espírito, o Absoluto ou, finalmente, Deus. Não se trata de uma essência imutável, e sim que se acha em contínuo desenvolvimento e devir. Além disso, é um processo impessoal, lógico e cósmico que une o âmbito social e o da natureza; todos os costumes, os hábitos, as instituições, as concepções se unem em uma totalidade dinâmica e orgânica. O processo histórico é a manifestação do progressivo desdobramento da razão nas diversas instituições sociais e culturais, e esse desenvolvimento se realiza de forma semelhante ao desenvolvimento do pensamento humano. (ZEITLIN, 1977, p. 52)

Meneses (et al. 2002, p. 23) define o saber absoluto como “...uma sabedoria, na qual a Fé e a Razão se reconciliam ‘no elemento da Razão’.” Hegel (2001a, p. 53), em sua obra *A Razão na História – Uma Introdução Geral à Filosofia da História*, afirma que a razão é a lei do mundo e que, portanto, “...na história do mundo, as coisas acontecem racionalmente.”

4 História

Como já observado anteriormente, a história e a realidade concreta são fatores fundamentais dentro da filosofia hegeliana. Perry Anderson, em sua obra *O Fim da História: de Hegel a Fukuyama* (1992, p. 16), ressalta que na *Fenomenologia do Espírito*, Hegel já fala da história como o palco de uma evolução consciente do espírito, por meio de uma sucessão de formas temporais específicas, até atingir a meta do conhecimento absoluto.

Paulo Eduardo Arantes, em sua obra *Hegel: a ordem do tempo* (1981, p. 157), elucida que, dentro do sistema hegeliano, o espírito só é capaz de fazer história ao atingir a etapa do desdobramento reflexivo, uma vez que “... para Hegel, a História irrompe no seio das sociedades por ocasião de uma tomada de consciência, de uma mutação que conduz do indeterminado ao determinado, da imediação à distância objetivante.” Com isso Arantes explica que, embora em toda

a humanidade o espírito esteja presente, é somente em determinados povos que a tomada de consciência deste espírito pode ser efetuada, e ressalta que o desenvolvimento da história é *conditio sine qua non* para isso.

Kojève, ao que parece, também compartilha do ponto de vista de Arantes e vai mais além ao explicar que sem a história não é possível a tomada de consciência do espírito, e por isso também não é possível alcançar o saber absoluto, que é o máximo saber possível⁹.

“Antes da realização do esforço histórico total, o saber absoluto não é possível, precisamente porque antes dessa realização ainda não existe a realidade total ou absoluta que ele deve revelar.” (KOJÈVE, 2002, p. 312) Este autor acredita que, assim como tudo na dialética hegeliana, a história tem um fim, precisamente no sentido de final, término, encerramento.

O movimento, isto é, a história que no fim das contas é o processo de revelação do Ser pelo discurso, só atinge (erreicht), portanto seu começo no final: somente no fim da história é que a identidade do homem e do mundo existe para o homem, ou como revelada pelo discurso humano. A história que começou terá necessariamente um final: e esse final é a revelação discursiva de seu começo. (KOJÈVE, 2002, p. 370)

O que Kojève parece afirmar com isso é que a história seria, conforme a lógica do movimento dialético, conseqüentemente supressumida por alguma outra coisa. Além disso, ele explica que somente num ponto muito avançado da história é que se poderia entendê-la e abarcá-la com um todo, o que faz o autor pressupor que esse momento seja, precisamente, o fim, no sentido de algo terminado, concluído, como o fim de um percurso, e que só quando se chegasse a este ponto é que seria possível olhar para trás e compreender o todo, pois “... o saber absoluto, que revela a totalidade do Ser, só pode realizar-se no fim da história, no último mundo criado pelo homem.” (KOJÈVE, 2002, p. 157)

A posição de Kojève é polêmica e por isso cabe sinalizar que Anderson (1992, p. 16) esclarece que não existe qualquer passagem em alguma obra hegeliana em que a idéia de fim da história seja diretamente formulada ou desenvolvida e também afirma que “... Hegel virtualmente

⁹ “...para que a dedução lógica possa elevar-se a um grau determinado do seu desenvolvimento e da realização do espírito, é preciso que o espírito objectivo tenha atingido, tenha inventado, na liberdade do seu desenvolvimento histórico, a forma que responda a esse grau.” (RÉGNIER in D HONDT et al., 1979, p. 247)

nunca usou os termos *Ende* [fim] ou *Schluss* [encerramento] no léxico de suas conclusões.” (ANDERSON, 1992, p. 18).

A temática do fim da história parece assemelhar-se com o tema da morte ou fim da arte. De acordo com o movimento dialético, se algo é suprimido, outra coisa surge em seu lugar, portanto, conclui-se que se a história terminar, algo vai lhe substituir. Em relação à morte ou fim da arte, tema central desta dissertação, quando a arte finda, ela também passa a ser substituída por outro elemento, ou seja, segundo o movimento dialético e conforme a tríade estabelecida por Hegel em suas borás, a filosofia suprassume a arte e a religião e toma o lugar delas. Porém, é mister observar que isso de maneira alguma significa que a história ou a arte vão parar de existir efetivamente, e sim apenas que elas vão parar de exercer a função que até então exerciam.

A interpretação de Kojève é a de que a história tem apenas uma morte momentânea para, em seguida, renascer com uma nova roupagem e novas problematizações¹⁰. Isso certamente também pode ser aplicado no que concerne ao fim da arte para Hegel, pois se pode interpretar que a arte após o fim da arte estabelecido pelo autor, passa a ter nova roupagem, novas temáticas, novas preocupações estéticas, novas críticas, novos enfoques etc.

Esta temática se assemelha profundamente a uma passagem do prefácio da obra *Princípios da Filosofia do Direito* (2000b), onde Hegel afirma: “Quando as sombras da noite começaram a cair, é que levanta vôo o pássaro de Minerva.” (HEGEL, 2000b, p. XXXIX). Isso significa que a filosofia só pode afirmar algo sobre o mundo após esse mundo ter se mostrado, pois como pensamento do mundo, ela só pode ser dada quando a realidade completou seu processo de formação. E é somente após isso que a razão descobre, então, o sentido da história, mas vale ressaltar que: “Quando a filosofia chega com a sua luz crepuscular a um mundo já a anoitecer, é quando uma manifestação de vida está prestes a findar. Não vem a filosofia para rejuvenecer, mas apenas reconhecê-la”¹¹. (HEGEL, 2000b, p. XXXIX)

¹⁰ “Só no fim dos tempos, no termo da história, o discurso do sábio reencontra a realidade. É então possível afirmar que o Espírito se encontra e obtém sua verdade, que é a revelação adequada da realidade. Mas ele só se encontra no e pelo dilaceramento que se manifestou sob múltiplas formas do erro durante o processo histórico. Esse processo é o de uma série de gerações que se sucedem, que portanto nascem e morrem no tempo.” (KOJÈVE, 2002, p. 512)

¹¹ De acordo com Höle, essa passagem “...expressa de forma concentrada e linguisticamente perfeita uma concepção central de Hegel que reencontramos em quase todas as suas obras – a saber, a concepção de que a filosofia somente

A argumentação de Hegel – que se encontra, de modo semelhante, também na *Filosofia da história* – pode ser resumida sucintamente assim: somente em um tempo de crise pode surgir a filosofia, pois somente a necessidade tornada urgente de legitimar Estado, religião etc. causa a formação de uma filosofia. (HÖSLE, 2007, p. 470)

Disso se conclui que a história é que “... cria a realidade revelada pela filosofia. Assim, compreender plenamente essa realidade, isto é, chegar à filosofia perfeita ou à ‘ciência’, é compreender a realidade humana no conjunto de seu devir criador, é compreender o sentido total da história.” (KOJÈVE, 2002, p. 313) Pois...

...o Espírito torna-se o que é ao se realizar efetivamente no mundo. Não é um infinito separado do finito: nesse caso seria um infinito limitado, o que é absurdo. É, portanto o infinito que engloba o finito, que se realiza no finito. É o Absoluto, e o Absoluto é resultado, resultado de si próprio: é a unidade do processo em cujo curso se torna efetivamente o que é em si. É, portanto liberdade, concebida não como exercício de um livre arbítrio, mas como realização do racional. (BRÁS, 1990, p. 12)

Hegel afirma na *Fenomenologia do Espírito* que o movimento que faz surgir a forma de seu saber de si é o trabalho que o espírito executa como história efetiva, o que leva a concluir que é preciso a história para que o espírito possa se desenvolver, pois “...a história é o vir-a-ser que-sabe e que se mediatiza – é o espírito extrusado no tempo¹².” (HEGEL, 2007, p. 544)

Um ponto fundamental a ser ressaltado é que o desenvolvimento da história não é algo desregrado ou arbitrário, pelo contrário, há uma profunda racionalidade atuando na história, pois “...

cresce a partir das desordens de um tempo e que ela não pode solucionar essas desordens mas apenas reconhecer o princípio que subjazia à forma decadente do espírito objetivo.” (HÖSLE, 2007, p. 469)

¹² “No *conceito* que se sabe como conceito, os *momentos* se apresentam, pois, anteriormente ao *todo implementado*, cujo vir-a-ser é o movimento desses momentos. Na *consciência*, ao contrário, é anterior a esses momentos o todo, mas o todo não-conceituado. O *tempo* é *conceito* mesmo, que *é-aí*, e que se faz presente à consciência como intuição vazia. Por esse motivo, o espírito se manifesta necessariamente no tempo; e manifesta-se no tempo enquanto não *apreende* seu conceito puro; quer dizer, enquanto não elimina o tempo. O tempo é puro Si *exterior* intuído [mas] *não compreendido* pelo Si: é o conceito apenas intuído. Enquanto compreende a si mesmo, o conceito suprassume sua forma-de-tempo, conceitua o intuir, e é o intuir concebido e conceituante. O tempo se manifesta, portanto, como o destino e a necessidade do espírito, que [ainda] não está consumado dentro de si mesmo; como a necessidade de enriquecer a participação que a consciência-de-si tem na consciência, e de pôr em movimento a *imediatez* do *Em-si* – a forma em que está a substância na consciência. Ou, inversamente – tomado o *Em-si* como o *interior* – [como a necessidade] de realizar e de revelar o que é somente *interior*; isto é, de reivindicá-lo para a certeza de si mesmo. Por essa razão deve-se dizer que nada é *sabido* que não esteja na *experiência*; - ou, como também se exprime a mesma coisa – que não esteja presente como *verdade sentida*, como o sagrado *em que se crê*, ou quaisquer outras expressões que sejam empregadas.” (HEGEL, 2007, p. 538-539)

há um paralelismo entre o desenvolvimento lógico e o progresso da história.” (RÉGNIER in D’HONDT et al., 1979, p. 247)

Sintetizando a importância da história dentro da filosofia hegeliana, e reiterando a mesma como sendo um processo racional, Hegel, em sua obra *Filosofia da História* (1995b), afirma:

O único pensamento que a filosofia aporta é a contemplação da história; é a simples idéia de que a razão governa o mundo, e que, portanto, a história universal é também um processo racional. Essa convicção, essa idéia, é uma ‘pressuposição’ em relação à história como tal; na filosofia isso não é um pressuposto. Mediante o conhecimento especulativo, comprova-se que a razão – ficamos com essa expressão sem discutir a relação e a ligação com Deus -, a substância como força infinita, é em si mesma a matéria infinita de toda a forma de vida natural e espiritual, e também a forma infinita da realização de seu próprio conteúdo. A substância é, pois, aquilo através do qual e no qual toda realidade tem o seu ser e a sua existência. (HEGEL, 1995b, p. 17)

5 A Arte nas obras hegelianas

Conforme já abordado na Introdução, o intuito central desta dissertação não é verificar detalhadamente qual o estatuto da arte nas diversas obras de Hegel e sim apenas fornecer um panorama muito breve e geral do que o autor tenha mencionado sobre ela em algumas de suas principais obras.

É na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*¹³, mais especificamente no livro III, que Hegel vai destinar pela primeira vez um espaço específico para tratar da arte, sendo que o autor já a indica, juntamente com a religião e a filosofia, como um dos momentos do espírito absoluto¹⁴. Convém lembrar que a arte é a forma sensível e imediata de expressar o absoluto e exatamente por isso é também a mais limitada e a mais imperfeita das esferas do espírito absoluto.

Esta concepção de arte, religião e filosofia como os três momentos do espírito absoluto, está primeiramente presente na *Enciclopédia*, porém também contida na obra *Cursos de Estética* e, por isso, é com esta sistematização em mente que a obra *Cursos de Estética* será analisada. E com isso,

¹³ “...para Hegel a estética parte do ponto de vista da *Enciclopédia das ciências filosóficas*, da sistemática ali estabelecida, portanto, encontra-se completamente inserida no sistema.” (WERLE, 2005, p. 50)

¹⁴ “...a arte constitui para Hegel a primeira (não a única, tampouco a mais elevada) etapa de libertação do espírito, de sua elevação acima das relações contingentes e não-livres do mundo finito, posto que ela é a primeira forma espiritual efetiva da produção de si mesmo.” (GONÇALVES, 2001 p. 61)

pode-se verificar que a diferença entre os três saberes, a arte, a religião e a filosofia, diz respeito, portanto, somente à forma com que esses momentos trazem à consciência o objeto Absoluto.

Enquanto exterioridade sensível, a arte apresenta para a consciência a verdade por meio desta sua configuração sensível, onde a intuição é o primeiro momento da organização racional do exterior. A segunda forma, enquanto interioridade apreendida pela representação¹⁵, como consciência que se representa, determina, então, o momento da religião.

Como já observado desde a *Fenomenologia*, a terceira forma, a filosofia, é que deve ser reconhecida como a Forma mais pura do saber. Sendo a arte e a religião momentos que antecedem a filosofia, a união deles, a objetividade da arte e a subjetividade da religião, culmina na síntese, que, como Hegel explicita na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*¹⁶, é o pensamento consciente de si mesmo¹⁷, ou seja, a filosofia¹⁸.

O *livre pensar* deve ser reconhecido como esta Forma a mais pura do saber, na qual a ciência leva o mesmo conteúdo à consciência e através disso se torna aquele culto espiritual que, por meio do pensamento sistemático, se apropria e apreende o que antes só é conteúdo da sensação ou representação subjetiva. É deste modo que na filosofia estão unidos os dois lados da arte e da religião: a objetividade da arte – que aqui certamente já perdeu a sensibilidade exterior, mas que, por causa disso, a trocou pela Forma suprema da objetividade, a Forma do *pensamento* [*Gedanken*] – e a *subjetividade* da religião, que foi purificada em subjetividade do *pensar* [*Denken*]. Pois o pensar é, por um lado, a subjetividade a mais interior e própria, e o

¹⁵ A representação constitui o momento da apreensão da intuição, é uma intuição interiorizada. A passagem da ‘intuição’ para a ‘representação’ reside essencialmente em um processo do chegar a si mesmo do espírito, “...de se determinar no seu si-mesmo”. (WERLE, 2005, p. 113)

¹⁶ Na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* também já é possível ver a subdivisão da arte nos momentos simbólico, clássico e romântico, embora apenas na obra *Cursos de Estética* é que a arte vai finalmente merecer um estudo mais aprofundado.

¹⁷ “A filosofia deve desse modo ser, até mesmo, síntese de arte e religião: a objetividade do objeto da arte e a subjetividade da sensação e da representação religiosas devem ser unidas na subjetividade objetiva da filosofia que conhece a verdade a partir da liberdade do pensamento.” (HÖSLE, 2007, p. 646-647)

¹⁸ “§ 572 - Essa ciência é a unidade da arte e da religião, enquanto o modo de intuição da arte, exterior quanto à forma, o seu produzir subjetivo e o fracionar do conteúdo substancial em muitas figuras autônomas são reunidos na *totalidade* da religião; e o disperçar-se que se desdobra na representação da religião e a mediação dos [elementos] que se desdobram não são recolhidos em um todo, mas também unidos na *intuição* espiritual simples, e elevados depois ao *pensar consciente-de-si*. Por isso esse saber é o conceito, conhecido pelo pensamento, da arte e da religião, em que o diverso no conteúdo é conhecido como necessário, e esse necessário como livre.” (HEGEL, 1995, p. 351)

pensamento verdadeiro, a Idéia, é simultaneamente a universalidade a mais realista [*sachlichste*] e objetiva, que apenas no pensamento pode apreender-se na Forma de si mesma. (HEGEL, 2001b, p. 118-119)

Se a arte dá lugar à religião e esta, por sua vez, cede lugar à filosofia, convém lançar mão da reflexão acerca do que exatamente o movimento de contradição ou negação pretende representar na dialética como um todo, pois não parece certo afirmar que a religião constitui a contradição ou o não-ser da arte e muito menos que a arte ou a religião sejam abstrações que não possuem existência enquanto a filosofia não vem substituí-las para, finalmente, ser a síntese de ambas.

Para embasar a explicação sobre essas indagações, convém citar uma importante passagem da obra *O vivo e o morto da filosofia de Hegel*, de Croce. Segundo o autor (1943, p. 88) quando se diz, por exemplo, que o espírito não se satisfaz mais com a arte e, em virtude disso, deve se elevar à filosofia é preciso observar que quando o espírito se situa nesse estágio de não encontrar mais satisfação artística, isso significa que ele mesmo foi transcendido e é o espírito filosófico que está em seu lugar. Com isso é possível interpretar que nenhum momento deixa de existir e sim que esses momentos estão no mundo concomitantemente.

O espírito individual passa da arte à filosofia e retorna da filosofia à arte, do mesmo modo como circula de uma a outra forma de arte, ou de um problema a outro problema filosófico, quer dizer, não por contradições intrínsecas a cada uma dessas formas em suas peculiaridades distintas e sim pela contradição mesma imanente à realidade, que é devir, e assim o espírito universal passa de *a* a *b* e de *b* a *a* por uma necessidade que não é outra que a de sua natureza eterna, que consiste em ser de uma vez arte e filosofia, teoria e prática, etc. Há tanta verdade nisso que se aquele trânsito ideal fosse operado em virtude de uma suposta contradição intrínseca a um determinado grau, assinalado como contraditório: todo o retorno seria uma degeneração ou um simples regresso. (CROCE, 1943, p. 88-89)

Em relação a essa hierarquia feita por Hegel, é preciso considerar que a atividade artística seria, então, em relação à filosofia, apenas um momento que possui um grau mais baixo de perfeição, uma vez que ela apreende o absoluto de maneira sensível e imediata enquanto que a filosofia o apreende pelo pensamento. Por esse ponto de vista, é possível entender que a arte seria, portanto, uma filosofia incompleta ou inferior¹⁹.

¹⁹ “A arte verdadeira seria, então, a atividade filosófica, que afronta o mesmo problema que em vão trata de solucionar a verdadeira filosofia, (...)” (CROCE, 1943, p. 116)

A arte e a religião, neste sentido, seriam formas menos evoluídas e perfeitas de filosofia, e o processo dialético do espírito absoluto seria, na verdade, um processo que vai da filosofia menos perfeita até a mais perfeita²⁰.

De qualquer maneira, é preciso deixar claro que o que Hegel parece hierarquizar não é a existência cronológica delas na realidade efetiva e sim a importância que elas vão adquirindo na busca do saber absoluto.

6 A Arte na obra *Cursos de Estética*

A sistematização da Estética em seu sentido moderno teve início no século XIX. Obras como *Cursos de Estética*, de Hegel, são marcos de uma mudança na compreensão filosófica da arte. Ela pode ser considerada como o maior empreendimento de filosofia da arte dos tempos modernos²¹.

Em relação à estrutura da obra, como já mencionado na Introdução, o fato de Hegel não ser o autor efetivo dos *Cursos de Estética* acarreta algumas dificuldades, porém, é possível notar a preocupação de Hegel em oferecer uma explicação cronológica da história da arte, até mesmo para evidenciar e justificar a divisão e hierarquização construída por ele.

6.1 O Belo Artístico e o Belo Ideal

Diferentemente de Kant, que concede ao belo natural uma preferência sobre o belo artístico, excetuando apenas os raros casos em que se evidencia o gênio criador de uma obra-prima, Hegel sugere uma hierarquização entre esses dois belos.

²⁰ “Os três estágios do espírito teórico são, segundo Hegel, intuição, representação e pensamento. Essas três determinações desempenham um papel decisivo no final do sistema de Hegel, na filosofia do espírito absoluto – a arte é intuição, a religião é a representação, a filosofia é o pensamento autoconsciente do espírito absoluto. Todavia, chama a atenção que sua ordem, de modo semelhante à das três formas da consciência seja *linear* – a intuição é direcionada a ‘um objeto imediatamente *singular*’; a representação retrocede ‘da relação com a *singularidade* do objeto’ a si e refere o objeto a uma coisa geral; o pensamento compreende ‘o geral *concreto* dos objetos’.” (HÖSLE, 2007, p. 436-437)

²¹ “As páginas de Hegel em torno da estética se acham, sem dúvida alguma, animadas de um grande sentido artístico e em geral domina ali a tendência de fazer da arte um elemento primário da vida humana, um modo de conhecimento e de elevação espiritual.” (CROCE, 1943, p. 110)

O belo natural, segundo Hegel, é apenas um reflexo do Espírito, e por isso deve ser concebido como um modo imperfeito do mesmo e até mesmo subordinado a ele. Já o belo artístico²² é um produto do próprio Espírito, e é por isso que, segundo o autor, é superior à natureza.

Pode-se desde já afirmar que o belo artístico está *acima* da natureza. 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 beleza da natureza. Sob *o aspecto formal*, mesmo uma má idéia, que porventura passe pela cabeça dos homens, é *superior* a qualquer produto natural, pois em tais idéias sempre estão presentes a espiritualidade e a liberdade. (HEGEL, 2001b, p. 28)

Disso se conclui que, para Hegel, o belo artístico é superior ao belo natural porque aquele provém diretamente do Espírito, e “... somente o espírito é o *verdadeiro*, que tudo abrange em si mesmo, de modo que tudo o que é belo só é verdadeiramente belo quando toma parte desta superioridade e é por ela gerada.” (HEGEL, 2001b, p. 28)

Gonçalves (2001, p. 25) explica que na natureza o sensível ainda não é idealizado. Em contrapartida, sendo o belo artístico a manifestação adequada da idéia no sensível, a primeira forma efetiva de idealização na exterioridade se dá, portanto, a partir do belo artístico. As coisas naturais, segundo Hegel (2001b, p. 52), são apenas imediatamente e uma vez. Isso significa dizer que elas apenas são. Porém, o homem, tendo consciência de si, se duplica. Assim como todas as coisas naturais, o homem é, mas ele também se intui, se representa e, por meio desse ser para si ativo, é espírito.

Para Hegel, o belo é fundamentalmente fruto do trabalho espiritual, posto que a arte é sempre feita pelo, para e sobre o homem. A espiritualidade apresentada pela arte, a idéia do belo propriamente dita, precisa, contudo, ter uma forma concreta e determinada, a fim de ser claramente apreendida. Tal forma difere, portanto, de uma subjetividade abstrata, e se concretiza em uma subjetividade determinada como individualidade. Em outras palavras, na bela arte, o conteúdo divino se mostra na forma de individualidades belas, que têm sua figura originalmente nos deuses gregos do Olimpo e posteriormente nos heróis épicos ou trágicos. Esses indivíduos apresentados pela arte são capazes, assim como os indivíduos reais da história mundial, de representar o todo, porque eles são subjetividades que possuem em si a reflexividade da idealidade. Suas ações representam o automovimento do espírito, que resulta no saber de si mesmo como tal. (GONÇALVES, 2001, p. 47)

²² “Para Hegel, o belo é fundamentalmente belo artístico, e o conteúdo da arte, tal como o da religião e o da filosofia, é o absoluto ou o divino. O conceito de belo, (...), corresponde à manifestação *adequada* da idéia na realidade sensível, enquanto ‘ideal’.” (GONÇALVES, 2001, p. 19)

Hegel (2001b, p. 109) afirma que o espírito apreende a própria finitude como negativo de si mesmo e conquista, a partir disso, sua infinitude, e acrescenta que o belo artístico pertence ao âmbito espiritual sem, contudo, permanecer preso a conhecimentos e fatos do espírito finito, pois, no âmbito natural da existência humana, o conteúdo das satisfações é de natureza finita e limitada, uma vez que a satisfação não é absoluta, pois tende sempre a voltar para uma nova necessidade.

O autor deixa bem claro esses níveis de necessidades, e explica (HEGEL, 2001b, p. 110) que, em primeiro lugar, existe o amplo sistema das necessidades físicas, em segundo lugar está a necessidade da religião, que se encontra em cada um e que se satisfaz na vida religiosa e, no seio destes círculos, também se apresenta a atividade na arte, o interesse pela beleza e a satisfação espiritual com suas configurações.

A obra de arte, no sentido hegeliano, envolve um interesse necessariamente espiritual, que difere dos interesses prosaicos de consumo e uso. A obra de arte não é nenhum *ser-para-outro*, como a maior parte dos objetos prosaicos, mas um *ser-para-si*, que atinge *autonomia* na medida em que tem potencialmente nela a subjetividade refletida. (GONÇALVES, 2001, p. 52)

A necessidade da arte seria, portanto, a necessidade racional que o ser humano tem de elevar a uma consciência espiritual o mundo interior e exterior, como se fosse um objeto no qual ele reconhece seu próprio si-mesmo.

A necessidade desta liberdade espiritual, ele satisfaz na medida em que, por um lado, internamente, transforma o que é em *para si*, bem como realiza este *ser-para-si* [*Fürsichsein*] externamente e, assim, para si e para os outros nesta duplicação de si, traz à intuição e ao conhecimento o que nele existe. Esta é a livre racionalidade do homem, na qual, como em todo o agir e saber, a arte tem seu fundamento e sua necessária origem. (HEGEL, 2001b, p. 53)

O belo natural é então definitivamente excluído por Hegel como objeto de estudo, pois o que ele pretende investigar é somente o belo proveniente das obras de arte. Hegel (2001b, p. 51-52) inclusive aponta um equívoco do senso comum ao se pensar que a arte é apenas uma obra feita pelo homem, enquanto que a produção natural é que é de precedência divina, como se na obra de arte Deus não atuasse no e por meio do homem, e insiste que é só no homem que o espírito tem plena consciência de si, ao passo que na natureza não há essa consciência.

De acordo com Brás (1990, p. 22-23), para Hegel, o belo artístico é superior ao belo natural, porque no belo artístico, “... o espírito aflora como tal à sensibilidade, pois ele é obra que se sabe

obra, coisa sensível que se sabe espiritual, realidade sensível que se manifesta.” A obra de arte está, portanto, acima do produto natural, que não fez essa passagem pelo espírito. Vale ressaltar que, de acordo com Gonçalves (2001, p. 53), a arte não é mera negação da natureza e sim sua idealização. Essa idealização, como forma de superação do aspecto contingente da realidade natural, constitui a verdadeira liberdade²³ ou autonomia da arte.

A grandiosidade da arte criada pelo espírito não está, porém, apenas no fato de ser criação do mesmo, mas, principalmente porque após sua criação, o espírito identifica a si mesmo e volta para si como absoluto. As obras de arte são produtos do espírito humano, e é exatamente porque no belo artístico há racionalidade, há consciência, ou seja, há uma razão que se exteriorizou no objeto, é que o belo natural fica inferiorizado em relação ao belo artístico, pois no belo natural não há o trabalho livre da razão e muito menos essa consciência. “A beleza artística é superior à beleza natural, porquanto nela o Espírito está em obra conscientemente. Isto que dá sentido ao trabalho artístico.” (BRAS, 1990, p. 62)

...a consideração do belo é de natureza liberal, um deixar atuar [*Gewährenlassen*] os objetos enquanto em si mesmos livres e infinitos, e não um querer possuir e utilizá-los como úteis para necessidades e intenções finitas, de modo que o objeto como belo também não aparecerá nem oprimido e forçado por nós, nem combatido e superado pelas demais coisas externas. (HEGEL, 2001b, p. 129)

Hegel atribui ao homem uma superioridade em relação a tudo o que se compare com a natureza. Por haver no homem a capacidade de racionalizar, de utilizar a razão, o homem é digno de uma supremacia indubitável, pois é o único ser que é racional, e, portanto, capaz de se ver como objeto para si, de ter consciência de sua própria consciência.

A natureza como tal não chega, na sua auto-interiorização, a esse ser-para-si, à consciência dela mesma: o animal, a forma mais acabada dessa interiorização, só apresenta dialética - carente de espírito - do passar de uma sensação singular, que enche toda sua alma, para outra sensação singular, que também nele domina exclusivamente. Só o homem se eleva, por cima da singularidade da sensação, à universalidade do pensamento, ao saber de si mesmo, ao compreender de sua subjetividade, de ser Eu; em uma palavra, só o homem é o espírito pensante, e por isso - e, na verdade só por isso - é essencialmente diferente da natureza. (HEGEL, 1995a, p. 22-23)

²³ “A arte requer uma liberdade de criação perfeita, uma fantasia ilimitada, possibilidades de variação de formas infinitas. A liberdade expressa através da arte torna-se um sinal de liberdade espiritual, que é o tema essencial da filosofia hegeliana.” (GOULIANE, 1970, p. 277)

6.2 A Finalidade da Arte de acordo com Hegel

Embora esta idéia já esteja desenvolvida na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, Hegel afirma também na obra *Cursos de Estética* que a arte atinge sua mais alta tarefa quando se situa na mesma esfera da religião e da filosofia, e “... torna-se um modo de trazer à consciência e exprimir o divino²⁴, os interesses mais profundos da humanidade, as verdades mais abrangentes do espírito.” (HEGEL, 2001b, p. 32).

A arte, por meio da ocupação com o verdadeiro enquanto objeto absoluto da consciência, também pertence à esfera absoluta do espírito e, por isso, segundo seu conteúdo, encontra-se no mesmo terreno da religião, no sentido mais específico do termo, e da filosofia. Pois também a filosofia não possui outro objeto a não ser Deus, sendo assim essencialmente teologia racional e, por estar a serviço da verdade, é culto divino continuado.

Nesta igualdade de conteúdo, os três reinos do espírito absoluto são apenas diferenciados segundo as *Formas*, sob as quais trazem à consciência seu objeto, o absoluto. (HEGEL, 2001b, p. 115)

Conforme a citação acima se pode perceber que a arte, por suas características, difere da religião e da filosofia e difere destas precisamente pelo fato de possuir a peculiaridade de dar a idéias elevadas uma representação sensível²⁵. Por isso, ela se situa de maneira intermediária entre a sensibilidade imediata e o pensamento ideal. As obras de arte, portanto, funcionam “... como o primeiro elo intermediário entre o que é meramente exterior, sensível e passageiro e o puro pensar, entre natureza e a efetividade finita e a liberdade infinita do pensamento conceitual.²⁶” (HEGEL, 2001b, p. 32-33)

²⁴ “Para Hegel, ao contrário de Kant, Deus ou o divino, que corresponde na lógica hegeliana exatamente à idéia propriamente dita, pode e deve ser conteúdo do conhecimento humano, mas de um conhecimento que parte não mais de uma forma empírica, mas do puro pensamento. A idéia, o absoluto ou o divino é para Hegel o conteúdo próprio da lógica, mas a idéia se realiza também necessariamente no mundo sensível imediato. Se a forma dessa realização se encontra adequada ao conteúdo absoluto da idéia, então acontece, segundo Hegel, o fenômeno do belo ideal. Se, ao contrário, essa forma é inadequada e resulta na alienação total da idéia, então essa imediatidade é apenas natureza.” (GONÇALVES, 2001, p. 44)

²⁵ “A Forma da *intuição sensível* pertence, pois, à arte, de tal modo que é a arte que apresenta [*hinstellt*] para a consciência a verdade no modo da configuração sensível, (...).” (HEGEL, 2001b, p. 116)

²⁶ “Essa afirmação da superioridade ou da liberdade do espírito pode ser identificada na arte e em especial na mitologia e na poesia gregas como um processo de *idealização* ou *espiritualização da matéria sensível*, cujo auge corresponde ao conceito hegeliano de belo ideal. A identificação hegeliana que enfatiza este aspecto idealista da arte é o pressuposto

Hegel assume, neste viés, o problema já posto anteriormente por Baumgarten, referente à oposição entre a sensibilidade e o entendimento. Mas, como afirma Werle (2004), ao contrário de tentar resolver essa oposição, Hegel transforma a questão de maneira que ela se torne o centro vital de seu sistema estético.

Baumgarten mantém-se inteiramente no nível do entendimento, ao passo que para Hegel a tarefa da filosofia, desde a *Fenomenologia do Espírito*, consiste em acompanhar a exposição do saber enquanto aparece, consiste em verificar como no saber imediato já está presente o absoluto, bem como inversamente em tomar o absoluto somente na medida em que aparece. (WERLE, 2004, p. 140)

A obra artística ficaria neste intermédio porque ainda não é puro pensamento, pois ela existe concretamente, mas também não é mera existência material, pois para ser autêntico conteúdo da arte, é necessário também que o conteúdo a ser exposto artisticamente se mostre adequado a esta exposição, pois, caso contrário, tem-se apenas uma união mal sucedida. Por isso a obra de arte é a única realidade capaz de significar e apontar por si algo de espiritual²⁷, coisa que os demais objetos do mundo sensível não são capazes de fazer. Portanto...

...a própria *aparência* é essencial para a *essência*; a verdade nada seria se não se tornasse aparente e aparecesse [*schiene und erschiene*], se não fosse *para* alguém, *para* si mesma como também para o espírito em geral. Por isso, a *aparência* em geral não pode ser objeto de censura, mas somente o modo particular de aparecer segundo o qual a arte dá efetividade ao que é verdadeiro em si mesmo. (HEGEL, 2001b, p. 33)

A obra de arte, por conseguinte, exige a aparência, mas essa aparência é meramente externa. Por dentro a obra é madeira, pedra, tela, etc., ou, como no caso da poesia, é uma representação que se exterioriza nas letras e no discurso. Contudo, não é esse aspecto meramente exterior que torna uma obra bela arte. Ela só é obra de arte quando, segundo Hegel (2001b, p. 51), brota do espírito,

metafísico de que o conteúdo da arte é sempre o divino.” (GONÇALVES, 2001, p. 14)

²⁷ Hegel (1995a, p. 29), no § 385 de sua *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, explica o desenvolvimento do espírito da seguinte maneira:

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

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

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

ou seja, quando a obra de arte pertence ao espírito e expõe somente aquilo que é formado em sintonia com ele.

É por isso, então, que a obra de arte não é apenas uma apreensão sensível. A natureza dela é tal que a arte, enquanto sensível, afeta o espírito, e o sensível da obra, por sua vez, somente deve possuir existência na medida em que existe para o espírito do homem e não por uma mera aparência independente, pois “...justamente a *unidade* do conceito com o fenômeno individual é a essência do belo e de sua produção pela arte.” (HEGEL, 2001b, p. 116)

De acordo com Gonçalves (2001, p. 147-148) a arte, na visão de Hegel, contribui para transformar a realidade sensível imediata em algo espiritual, e confere, assim, duração e beleza às coisas que em sua imediatidade são contingentes.

Ainda para o autor, a arte também é a manifestação sensível do que os povos e as civilizações conceberam graças a seus espíritos²⁸, e é por meio dos vestígios artísticos das civilizações e das culturas antigas que se pode reconstituir o que foram as idéias e as crenças que animavam os homens de épocas anteriores. “Os povos depositaram nas obras de arte as suas intuições interiores e representações mais substanciais sendo que para a compreensão da sabedoria e da religião a bela arte é muitas vezes a chave - para muitos povos inclusive a única.”²⁹ (HEGEL, 2001b, p. 32)

De acordo com Hegel, as obras de arte autênticas, imortais, permanecem desfrutáveis para todas as épocas e nações, mas para ser possível sua completa compreensão por povos e séculos

²⁸ “O Espírito é o terceiro grande momento do sistema de Hegel. É a Síntese da Idéia e da Natureza. A idéia, (...), é a mente absoluta, existindo antes do Universo, é Deus como Ele é em si mesmo, antes de se manifestar e aparecer. Esta manifestação, esta aparência é a Natureza, antítese da Idéia. Porque a Idéia, (...), tem realidade mas não tem existência. A Idéia, pois, porque não tem existência, não pode se manifestar a si mesma, já que existência é aparência. A Idéia se manifesta, aparece, toma existência se exteriorizando, saindo de si mesma, se alienando, de um certo modo se perdendo. É a Natureza. Por isto, Hegel diz que o primeiro momento é a Idéia em si. O segundo é a Idéia fora de si. Saindo, pois, de si, se objetiva a Idéia, se torna seu oposto, exteriorizada e irracional. Agora, com o Espírito, começa o retorno. Com ele a Idéia será não apenas em si, como antes, mas também para si. Agora, com o Homem – porque é com ele que começa o Espírito – a pura exterioridade começa a ceder lugar à interioridade, o objeto começa a se racionalizar.” (NÓBREGA, 2005, p. 67)

²⁹ Uma das limitações atribuídas à arte por Hegel é, justamente, o fato de que a arte revela o espírito de um determinado povo, enquanto que a religião cristã, por exemplo, atingiu a amplitude de um deus único e universal e, nesse sentido, seria muito mais abrangente que a arte.

diferentes, Hegel (2001b, p. 267) afirma que é necessário ter à disposição notícias, conhecimentos, informações geográficas, históricas e até mesmo filosóficas.

O autor também destaca que se pode admitir que o propriamente excelente deva ser considerado excelente para todas as épocas, mas ressalta que a obra de arte tem um aspecto mortal e é justamente em relação a esse aspecto que se deve processar uma modificação. Como exemplo, o autor destaca a religião cristã, que tem categorias éticas completamente estranhas aos gregos³⁰.

A reflexão interior da consciência, por exemplo, na decisão sobre o que é bom e mau, os remorsos e o arrependimento pertencem apenas ao desenvolvimento moral da época moderna: o caráter heróico não sabe nada da incoerência do arrependimento; o que ele fez, ele fez. (HEGEL, 2001b, p. 279)

Hegel (2001b, p. 266-267) atenta ainda para o fato de que pintores, escultores e músicos escolhem preferencialmente matérias de épocas passadas e observa que esse retorno ao passado tem como vantagem a saída da imediatez e do presente, o que mais facilmente assegura a universalização da matéria, que é indispensável à arte.

...a finalidade da arte consiste justamente em abandonar tanto o conteúdo quanto o modo de configuração do que é cotidiano e em apenas elaborar, mediante atividade espiritual a partir do interior, o em si e para si racional para a sua forma exterior verdadeira. (HEGEL, 2001b, p. 289)

Vale ressaltar também que, para Hegel, o artista e principalmente o poeta, carrega em si o grau de reflexividade do espírito. Gonçalves (2001, p. 183) explica que essa reflexão começa pela escolha do conteúdo de sua obra de arte, pela avaliação e conscientização de sua verdade e essencialidade, e ressalta que este conteúdo é sempre a própria espiritualidade ou a racionalidade, que existem tanto no sujeito quanto no mundo.

³⁰ “Assim, entre os gregos, por exemplo, a arte era a Forma suprema pela qual o povo se representava os deuses e fornecia a si uma consciência da verdade. Por isso, os poetas e os artistas foram para os gregos os criadores de seus deuses, isto é, os artistas deram à nação a representação determinada do fazer, da vida e da atuação dos deuses, portanto, o conteúdo determinado da religião. E certamente não no sentido de que estas representações e ensinamentos já estavam presentes *antes* da poesia [*Poesie*] num modo abstrato da consciência, enquanto proposições universais religiosas e determinações do pensamento que a seguir foram por artistas revestidas em imagens e envoltas externamente com o enfeite da poesia [*Dichtung*]. Antes, pelo contrário, o modo da produção artística era tal que aqueles poetas *apenas* podiam destacar o que neles fermentava nesta Forma de arte e da poesia. Em outros estágios da consciência religiosa, onde o conteúdo religioso se mostra menos acessível à exposição artística, a arte mantém a este respeito um espaço de jogo mais reduzido.” (HEGEL, 2001b, p. 116-117)

Mas a criação não consiste, segundo Hegel, na mera imitação dessa realidade. Ela é atividade consciente, ou melhor, autoconsciente de realização ou concretização dessa verdade. Em outras palavras, o espírito do artista não apenas imita o espírito do mundo, o de outros homens ou o seu próprio na forma de obra de arte; o espírito do artista cria ou recria este espírito que está no mundo, ao mesmo tempo que recria o seu próprio espírito por meio de sua criação, a arte. (GONÇALVES, 2001, p. 183)

Desde a obra *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, quando determina a arte como um momento do Espírito Absoluto, Hegel entende que ela suporta por si mesma uma dimensão universal, que faz com que seja possível que ela se expresse por si mesma³¹. Isso significa dizer que a arte compreende, portanto, o conteúdo do espírito, e sua finalidade consiste em revelar tudo que ele contém de grandioso, sublime, verdadeiro. O espírito produz a partir de si o mundo em que é efetivo, em que é livre³² e, portanto, não se relaciona senão consigo mesmo.

O belo, (...), é em si mesmo *infinito* e livre. Pois se o belo também pode ser de conteúdo particular e, desse modo, novamente limitado, este conteúdo deve, porém, aparecer em sua existência como totalidade em si mesma infinita e como *liberdade*, na medida em que o belo é sempre o conceito que não faz frente à sua objetividade e por meio disso se volta contra ela na oposição da finitude e da abstração unilaterais, mas se une com sua objetividade e por meio desta unidade e perfeição imanentes é em si mesmo infinito. (HEGEL, 2001b, p. 126)

Hegel atribui à arte o objetivo de acompanhar a exposição do saber enquanto saber aparente, enquanto saber imediato que comporta o absoluto ao longo da história da humanidade e, com base nisso, ser possível refletir filosoficamente sobre as obras de arte. A arte inserida na história seria, então, a revelação, o aparecimento do Espírito Absoluto sob uma forma sensível³³.

³¹ “...onde a arte está presente em sua mais alta completude, *ela* contém aí, justamente em seu modo imagético, o tipo de exposição [*Exposition*] o mais correspondente e mais essencial ao Conteúdo da verdade.” (HEGEL, 2001b, p. 116)

³² “...é exatamente a *liberdade* da produção e das configurações que fruimos na beleza artística.” (HEGEL, 2001b, p. 30)

³³ Embora sendo parte da primeira etapa do desenvolvimento do espírito absoluto, é preciso frisar que a aparência da arte é um fator limitativo, pois sua forma a restringe a apenas um determinado conteúdo.

A teoria hegeliana, de acordo com Werle (2005B), ao mesmo tempo em que encontra na arte uma possibilidade de mediação entre o sensível e o conceito, também mantém a oposição entre essas duas esferas. Aliás, percebe-se que o autor extrai desta oposição o motor que permite o desenvolvimento do saber artístico em períodos determinados dentro de seu sistema e percorre com isso o movimento do próprio espírito ao longo da história.

Hegel amplia tanto a oposição quanto a concordância (do si e do outro) entre o conceito e a sensibilidade para um plano histórico mais amplo. (...) para Hegel, toda a arte, desde o seu nascimento até a sua consumação na época moderna sempre tentará resolver esta oposição inerente e interna, que é a do sensível e do conceito, mas, em vez de ser apenas uma oposição rígida e fixa, ela se encontra em movimento e inclusive alimenta todo o processo de constituição da arte na história. (WERLE, 2005B, p. 141)

O conceito, para Hegel, desenvolve-se ao longo da história. Na filosofia hegeliana, como dito anteriormente, o conceito deixa de ser fixo, pois, para o autor, o belo é a própria realidade concreta, apreendida no desdobrar da história. Além disso, o autor afirma que é somente graças ao belo artístico que a verdade adquire uma expressão exterior, e, portanto, quando a realidade toma a forma sensível do belo artístico, ela determina o Ideal do belo artístico.

Se “... é somente a Idéia verdadeiramente concreta que produz a verdadeira forma, e esta correspondência de ambos é o ideal (...)” (HEGEL, 2001b, p. 90), a arte precisa, então, mediar esses dois lados. A bela arte põe à margem tudo o que nos fenômenos não corresponde ao conceito e, após esta purificação, ela cria o ideal. Este ideal somente manifesta a sua verdadeira natureza ao integrar a existência exterior que é adequada ao espírito e à sua revelação.

Hegel explica que na arte o Conteúdo interior do espírito deve conquistar sua forma externa. A representação, portanto, “... oferece neste contexto a vantagem de ser de maior amplitude e, assim, ser capaz de apreender o interior, de ressaltá-lo e explicitá-lo de modo mais visível.” (HEGEL, 2001b, p. 176)

A mesma coisa a arte realiza no que diz respeito ao tempo e é também aqui ideal. A arte consolida em duração o que na natureza é passageiro; um sorriso que desvanece rapidamente, um rasgo repentino e chistoso em torno na boca, um olhar, um brilho de luz fugaz, bem como traços espirituais na vida dos seres humanos, incidentes, acontecimentos que vem e passam, que aí estão e novamente são esquecidos – tudo e cada coisa ela arranca da existência momentânea e também neste sentido supera a natureza. (HEGEL, 2001b, p. 175)

Por ideal, Hegel entende a perfeita adequação entre forma e conteúdo. “O ideal é a unidade em si mesma e não apenas unidade formal exterior, mas unidade imanente do conteúdo nele mesmo.” (HEGEL, 2001b, p. 189) Segundo Hegel (2001b, p. 194), a arte e seu ideal são o universal, na medida em que este é configurado para a intuição e, por isso, ainda está em unidade imediata com a particularidade e sua vitalidade.

2 OS TRÊS PERÍODOS ARTÍSTICOS E AS FORMAS ARTÍSTICAS INDIVIDUAIS

1 O Ideal e as Formas de Arte Universais

O Ideal³⁴, na obra *Cursos de Estética*, aparece ao longo da história dividido em três formas de arte universais (ou períodos artísticos), a saber, a arte simbólica, a arte clássica e a arte romântica. De acordo com Jimenez (1999, p. 172), o Ideal do belo designa a maneira pela qual o belo se realiza historicamente nas três formas de arte universais.

As formas de arte universais são os modos pelos quais a idéia é representada, ou seja, são os modos da relação entre conteúdo e forma, e referem-se, segundo Hegel (2000a, p. 341-342) à verdade absoluta que a arte alcança em certos períodos. Estas formas encontram a origem de sua particularização na apreensão determinada daquilo que vale para a consciência enquanto absoluto³⁵ em determinado período.

Estes modos de concepção de mundo constituem a religião, o espírito substancial dos povos e das épocas, e assim como se estendem pela arte, também se estendem por todos os âmbitos restantes do presente cada vez mais vivo. Assim como todo ser humano, em cada atividade, seja ela política, religiosa, artística ou científica, é um filho de sua época e tem a tarefa de elaborar o Conteúdo essencial e, desse modo, a forma necessária deste, assim também permanece como determinação da arte que ela encontre a expressão artisticamente adequada para o espírito de um povo. (HEGEL, 2000a, p. 338)

Conforme explica Croce (1943, p. 167), o sistema das artes se desenvolve de maneira triádica, sendo o primeiro momento a arte simbólica, que tem como sua principal representante a arquitetura. O segundo momento é a arte clássica, que tem a escultura como a arte que melhor a representa. A terceira arte é a romântica, a qual se subdivide em pintura, música e poesia.

³⁴ “...o ideal é a Idéia identificada à sua *realidade*.” (HEGEL, 2001b, p. 249)

³⁵ “O objetivo de Hegel é, em primeiro lugar, descobrir uma necessidade no desenvolvimento das formas de arte, e, em segundo lugar, deduzir do princípio de uma forma de arte numerosas características que a ela pertençam necessariamente – o princípio é condicionado *historicamente*, porém tem por consequência uma coerência estética peculiar que tem que ser realizada por obras afirmativas da forma de arte correspondente.” (HÖSLE, 2007, p. 666)

A segunda parte da Estética de Hegel se propõe a expor as várias formas tomadas pela arte ou o ‘ideal’. Descrever o desenvolvimento da arte em seu método histórico, dialético, é, na verdade, seu maior mérito.

Hegel distingue três etapas: a arte ‘simbólica’ (Oriente antigo), a arte ‘clássica’ (a Grécia) e a arte ‘romântica’ (um termo que engloba tanto o romantismo propriamente dito, como a arte cristã e a arte moderna). No pensamento de Hegel, estas são as três principais etapas dos progressos realizados pela mente no caminho que leva do simbolismo ao classicismo conduzindo até o romantismo. (GOULIANE, 1970, p. 285-286)

1.1 A Forma de Arte Simbólica

A arte simbólica é tida por Hegel como o início da arte. Seguindo a hierarquia conceitual e histórica de desenvolvimento do espírito concebida pelo autor, a forma de arte simbólica se encontra no estágio menos desenvolvido, pois a arte simbólica³⁶ possui uma forma mais rudimentar, extrai seu conteúdo das significações naturais e das personificações humanas.

Hegel (2000a, p. 40) afirma que o princípio da arte simbólica é uma luta constante entre o conteúdo e a forma. “Enquanto simbólicas, as configurações artísticas não têm, portanto, ainda a Forma verdadeiramente adequada ao espírito, pois o espírito aqui não é ainda para si e em si mesmo claro e, desse modo, livre.” (HEGEL, 2000a, p. 75)

Neste momento o artista ainda não se dá conta da inadequação existente entre o conteúdo (espiritual) que pretende representar e sua forma (sensorial), com que pretende representar. Esta forma ainda não possui em si mesma o que o Ideal requer, ela ainda aparece de maneira deficiente, pois a “... primeira Forma³⁷ de arte é ainda um *mero procurar* o ato de figuração [*Verbildlichung*] do que uma capacidade de exposição verdadeira. A Idéia ainda não encontrou a Forma em si mesma e permanece assim apenas numa luta e aspiração por ela.” (HEGEL, 2001b, p. 91) A obra de arte simbólica, querendo trazer seja fenômenos naturais, sejam formas humanas, aponta para outro a

³⁶ “...a arte simbólica *procura* aquela unidade consumada entre o significado interior e a forma exterior, que a arte clássica *encontra* na exposição da individualidade substancial para a intuição sensível e que a arte romântica *ultrapassa* em sua espiritualidade proeminente.” (HEGEL, 2000, p. 22)

³⁷ Werle utiliza ‘Forma’ para traduzir ‘Form’, enquanto ‘Gestalt’ é traduzida por ‘forma’. “A diferença básica entre *Form* e *Gestalt* reside no fato de que *Gestalt* é necessariamente uma forma efetiva, determinada, ao passo que a *Form* possui um cunho mais geral, universal e determinado”. (WERLE in HEGEL, 2001b, p. 12)

partir de si, porém este outro não tem um parentesco, relação ou referência com as configurações ou imagens exibidas.

Hegel entende por arte simbólica toda a manifestação do mundo oriental, com ênfase especial nos povos da Índia e do Egito. O autor atribui as primeiras tentativas de arte aos indianos, mas, para ele, estes modos de exposição ainda não devem ser chamados de simbólicos, pois não há espiritualidade nas figuras representadas, uma vez que "...a arte indiana permanece estacionada na mistura grotesca entre o natural e o humano, de modo que nenhum lado adquire seu direito e ambos se deformam." (HEGEL, 2000a, p. 66)

A motivação artística desses povos gira em torno das questões religiosas, das crenças, dos ritos e da mitologia, sendo comum a construção de grandes monumentos em homenagem a deuses e soberanos.

...o início da arte se encontra na mais estreita relação com a religião. As primeiras obras de arte são de espécie mitológica. Na religião é o absoluto em geral que se leva à consciência, mesmo que também segundo suas determinações mais abstratas e mais pobres. A próxima *explicação*, pois, que está aí para o absoluto, são os fenômenos da natureza, em cuja existência o homem pressente o absoluto e, por conseguinte, o torna intuível a si na Forma dos objetos da natureza. Neste aspirar a arte encontra sua primeira origem. (HEGEL, 2000a, p. 38)

Hegel (2000a, p. 77) afirma que o exemplo completo do que seja a arte simbólica, tanto segundo seu conteúdo peculiar quanto segundo sua Forma, deve ser procurado no Egito.

No Egito, em parte o divino é intuído na interioridade rica em mistério, fechada, da vida animal, em parte o próprio símbolo é uma forma natural, a qual é *unida imediatamente* com um significado mais amplo, aparentado, embora não deva constituir a existência efetiva e adequada dele, pois o simbolismo inconsciente é um intuir ainda não libertado para o espiritual, tanto segundo sua Forma quanto segundo seu conteúdo. (HEGEL, 2000a, p. 121)

A manifestação da arte simbólica, que se deu na Idade Antiga, na região do Oriente, tem nas pirâmides a mais perfeita expressão³⁸.

A arquitetura oriental antiga é para Hegel exemplo típico de obra de arte simbólica, pois seus templos gigantescos, enquanto buscam ser a morada do divino, ou seja, expressar o verdadeiro conteúdo da arte

³⁸ "Hegel situa o simbólico propriamente dito - e com ele as manifestações que considera propriamente como obra de arte simbólica - no momento em que o natural ou o sensível se mostram já como um *negativo*, ou seja, 'como algo a ser superado e já superado' (*das Aufzuhebende und Aufgehobene*). Hegel encontra o parâmetro histórico para este momento na arte, na religião ou na mitologia do antigo Egito. Aqui começa para Hegel o processo de idealização e, conseqüentemente, a arte propriamente dita, (...)." (GONÇALVES, 2001, p. 102)

perde-se, tentando elevar-se em tamanho a esse absoluto inatingível, na abstração de suas formas geométricas, que refletem ainda as estruturas presentes na natureza inorgânica ou ainda confundem esta busca, por meio de enigmas e caminhos labirínticos, como no caso das pirâmides do Egito. (GONÇALVES, 2001, p. 89)

De acordo com o autor,...

...as pirâmides representam aos nossos olhos a simples imagem da arte simbólica mesma; elas são enormes cristais que abrigam em si mesmos um interior e o cercam enquanto uma forma externa produzida pela arte, donde resulta que elas estejam presentes para este interior, despedido da mera naturalidade, e apenas em relação com ele. (HEGEL, 2000a, p. 80)

Segundo Gonçalves (2001, p. 152-153), a arquitetura colossal do Egito não expressa de forma direta e clara o divino, pois nas pirâmides, sobressai o elemento natural bruto, enquanto o espiritual se encontra escondido em labirintos subterrâneos.

A arte egípcia, em especial sua arquitetura, apresenta, segundo Hegel, o conteúdo divino ainda velado sob uma camada de dúvidas e segredos, envolto na escuridão e na obscuridade de seus símbolos, na medida em que ainda se encontra por demais envolta de uma matéria sensível bruta e imediata. (GONÇALVES, 2001, p. 162)

Hegel admite que as obras produzidas no Egito estão envoltas de mistério, pois nesse momento, o espírito ainda não encontrou verdadeiramente a sua própria vida. Segundo o autor, o Egito...

...caracteriza-se pelo impulso insatisfeito e pelo ímpeto de trazer a si, por meio da arte, para a intuição, de modo tão silencioso, esta luta mesma, de dar forma ao interior e de se tornar consciente do seu interior bem como do interior em geral apenas por meio de formas exteriores aparentadas. (HEGEL, 2000a, p. 78)

Para a arte superar as características do simbólico³⁹, a saber, a inadequação entre forma e conteúdo, a autêntica exposição deve ser procurada, segundo Hegel (2000a, p. 152-153) apenas onde a coisa dá a explicação do seu conteúdo espiritual por meio de sua aparição exterior e nele mesmo na medida em que o espiritual se desdobra completamente na sua realidade e com isso o corpóreo e o exterior não são nada mais do que a explicação adequada do espiritual e do interior mesmo. Essa tentativa fica, então, reservada à próxima forma de arte: a Forma de arte clássica.

³⁹ “A Forma de arte simbólica em geral foi por nós apreendida de modo que nela o significado e expressão não puderam penetrar numa configuração recíproca [*Ineinanderbildung*] alternadamente, consumada.” (HEGEL, 2000, p. 147)

1.2 A Forma de Arte Clássica

O ponto central da arte é, de acordo com Hegel, constituído pela união entre o conteúdo e a forma adequada a ele. Esta coincidência com o conceito do belo é conseguida pela arte clássica. A beleza clássica “...tem como seu interior o significado livre, autônomo, ou seja, não um significado de qualquer coisa, mas o que significa a si mesmo e, desse modo, também o que se interpreta a si mesmo. Isso é o espiritual, que em geral faz a si mesmo objeto de si.” (HEGEL, 2000a, p. 157)

A arte clássica exalta e representa a perfeita adequação da forma e do conteúdo. Porém, é preciso ressaltar que essa adequação não deve ser tomada no sentido meramente da concordância de um conteúdo com sua significação, pois, se assim fosse, qualquer objeto da natureza seria considerado clássico, porém a peculiaridade do conteúdo na arte clássica reside no fato de que “...ele próprio é Idéia concreta e, enquanto tal, a espiritualidade concreta; pois somente a espiritualidade é a verdadeira interioridade.” (HEGEL, 2001b, p. 92-93) Pela primeira vez, portanto, a arte oferece a produção e intuição do ideal, apresentando-o efetivado. “A arte clássica (grega), será a primeira a enriquecer o aspecto da espiritualidade: submetendo a natureza à dominação do espírito e reduzindo-a a sua expressão.” (GOULIANE, 1970, p. 288) No que se refere à efetivação histórica da arte clássica, Hegel (2000a, p. 166) afirma que seu auge encontra-se no período clássico grego⁴⁰.

Na arte clássica, o artista⁴¹ também assume uma postura diferente da adotada pelo artista da arte simbólica. A sua produção se mostra como o agir do homem que reflete, que sabe o que quer assim como pode o que quer, “...e que, portanto, do mesmo modo não tem dúvidas nem no que

⁴⁰ “A Grécia aparece, para Hegel, como o primeiro momento onde a dialética do universal e do particular, da objetividade e da subjetividade, da forma e do conteúdo se apresentam de acordo ao conceito.” (VIEIRA FILHO, 2006, p. 26)

⁴¹ “...o artista clássico *configura* o significado em forma, na medida em que ele apenas como que liberta os fenômenos exteriores já dados de seus acréscimos indevidos. Nesta atividade, porém, embora a sua mera arbitrariedade esteja excluída, ele não apenas *copia* [*Nachbildet*] ou permanece preso a um tipo inflexível, mas é ao mesmo tempo para o todo alguém que aperfeiçoa [*fortbildend*].” (HEGEL, 2000, p. 169)

concerne ao significado e ao Conteúdo substancial, que ele tenciona configurar para a intuição, nem se encontra na execução por alguma incapacidade técnica.” (HEGEL, 2000a, p. 167)

Hegel vê no período clássico a mitologia, a escultura, a epopeia e a tragédia como momentos fundamentais. A arte clássica, porém, não é encarada por Hegel como o momento em que o espírito atinge sua mais alta liberdade e independência⁴², embora ela possa ser vista como o momento em que o espírito, ainda preso e dependente da forma sensível, consegue melhor se expressar. “No momento da arte clássica bela, o espírito se encontra ‘corporificado’ (*verkörpert*), enquanto o sensível é ‘espiritualizado’ (*vergeistigt*). Por isto, o mundo grego marca o momento de perfeição estética, o momento em que o ideal de beleza se torna realidade.” (GONÇALVES, 2001, p. 127)

...o povo grego trouxe para si também nos deuses o seu espírito para a consciência sensível, intuível e representável e deu aos deuses por meio da arte uma existência que é completamente adequada ao seu verdadeiro conteúdo. Por causa desta correspondência, que se encontra tanto no conceito da arte grega quanto na mitologia grega, a arte foi na Grécia a suprema expressão do absoluto, e a religião grega é a religião da arte mesma, enquanto a arte romântica posterior, embora sendo arte, já aponta contudo para uma Forma mais elevada da consciência àquela que a arte está em condições de fornecer. (HEGEL, 2000a, p. 167)

Segundo Hegel (2000a, p. 162), o ser humano é quem constitui o ponto central e o conteúdo da arte verdadeira. É claro que a expressão humana do rosto, dos olhos, da postura, dos gestos é material, porém, é exatamente a corporalidade humana que espelha o espírito.

A forma humana certamente traz em si muito do tipo animalesco universal, mas toda a diferença entre o corpo humano e o corpo animal consiste apenas no fato de que o humano se mostra, segundo toda a sua formação, como a morada e certamente como a única existência natural possível do espírito. (HEGEL, 2000a, p. 163)

Uma diferença marcante entre a arte simbólica e a arte clássica reside no fato de que na arte clássica, no que diz respeito ao exterior, nada mais se apresenta de maneira simbólica e não existe mais o apenas procurar, almejar da forma, pois aqui o espírito já se apreendeu como espírito e sua

⁴² “A Grécia é apenas o início (...) do processo de idealização que culminará no pensamento.” (GONÇALVES, 2001, p. 127)

⁴³ Porém, é preciso ressaltar que a arte evolui à medida que perde a beleza estática da estátua de mármore e parte para o movimento da poesia dramática, pois para Hegel a arte “...não é apenas sinônimo de beleza, harmonia, espiritualidade ou eticidade, mas também de dissonância, conflito, mundanidade e destino.” (GONÇALVES, 2001, p. 180)

conexão com a forma já é algo pronto, uma vez que a arte clássica efetivamente alcança aquilo que constitui seu interior.

A escultura⁴⁴ é a arte particular que melhor representa este período artístico, pois ela, “...na medida em que apresenta os deuses em sua forma autêntica para a intuição sensível, configura o centro peculiar da arte clássica.” (HEGEL, 2000a, p. 186)

Embora a arte clássica seja antropomórfica⁴⁵ o suficiente, no cristianismo o antropomorfismo é levado muito mais adiante, pois Deus não é apenas um indivíduo efetivamente singular. “Na intuição cristã se encontra, a saber, o movimento infinito de se impelir até o extremo da oposição e de retornar para a unidade absoluta apenas como supressão [*Aufhebung*] desta separação em si mesma.” (HEGEL, 2000a, p. 165)

Na arte clássica, ao contrário, a sensibilidade não foi morta nem morreu, mas em compensação também não ressuscitou para a espiritualidade absoluta. A arte clássica e a sua religião bela também não satisfazem, por isso, as profundezas do espírito; por mais concretas que elas sejam também em si mesmas permanecem ainda abstratas para o espírito, pois elas têm como seus elementos, ao invés do movimento e da reconciliação alcançada a partir da contraposição daquela subjetividade infinita, apenas a harmonia imperturbada da individualidade livre determinada em sua existência adequada, este repousar em sua realidade, esta felicidade, esta satisfação e grandiosidade em si mesmas, esta serenidade e beatitude eternas, as quais não perdem o repousar seguro sobre si mesmo inclusive no infortúnio e na dor. A arte clássica não trabalhou a oposição, que está fundamentada no absoluto, até a profundidade e a reconciliou. Desse modo, ela não conhece também o lado que está em relação com esta oposição, ou seja, o endurecimento do sujeito em si mesmo enquanto personalidade abstrata contra o ético e o absoluto, contra o pecado e o mal, bem como não conhece o retraimento da interioridade subjetiva em si mesma, o dilaceramento, a inconsistência, em geral o círculo inteiro das cisões, o qual em seu interior introduz o lado não belo, o feio, o adverso, segundo o sensível e o espiritual. A arte clássica não transpõe o solo puro do ideal autêntico. (HEGEL, 2000a, p. 165-166)

⁴⁴ “...a escultura é, por um lado, mais ideal, ao passo que, por outro lado, ela individualiza o caráter dos deuses numa humanidade inteiramente determinada e consoma o antropomorfismo do ideal clássico.” (HEGEL, 2000, p. 221)

⁴⁵ “A Forma de arte clássica, de fato, alcançou o ponto mais alto que a sensibilização da arte foi capaz de alcançar, e se nela há algo de deficiente, tal coisa reside na arte mesma e na limitação da esfera artística. Esta limitação deve ser identificada no fato de que a arte em geral transforma em objeto, numa Forma concreta e *sensível*, o espírito que, segundo o seu conceito, é a universalidade infinita e concreta, e apresenta no clássico a consumada formação unificadora [*Ineinsbildung*] da existência espiritual e sensível como *correspondência* de ambos. Mas, nesta fusão, o espírito *não* chega de fato à exposição *segundo* seu *verdadeiro conceito*. Pois, o espírito é a subjetividade infinita da Idéia que, necessita permanecer fundida ao corpóreo como sua existência adequada.” (HEGEL, 2001b, p. 94)

1.3 A Forma de Arte Romântica

Se na forma de arte clássica a arte alcançou o ápice, pois o espiritual conseguiu atravessar completamente seu fenômeno exterior e desse modo foi a exposição do ideal mais adequada ao conceito, não haveria necessidade de superação da arte clássica para uma nova forma de arte. Porém, existe algo ainda mais elevado do que a bela aparição do espírito em sua forma sensível imediata. O ideal grego então se tornou insuficiente, fornecendo lugar para a aparição da arte romântica.

A forma de arte romântica é, portanto, a arte em que a espiritualidade atinge seu máximo, pois o espírito se volta para si e conquista em si mesmo sua objetividade, que antes ele procurava no exterior e no sensível. Para que o espírito alcance sua infinitude, ele deve se elevar do finito para o absoluto, pois o verdadeiro conteúdo do romântico é a interioridade absoluta, é, de acordo com Hegel (2000a, p. 253) a subjetividade espiritual.

Esta elevação do espírito *para si mesmo*, por meio da qual ele conquista em si mesmo sua objetividade, que antes ele precisava procurar no exterior e no sensível da existência, e se sente e se sabe nesta unidade consigo mesmo, constitui o princípio fundamental da arte romântica. (HEGEL, 2000a, p. 252)

É preciso ressaltar que no período romântico surge novamente, semelhantemente ao que ocorre no período da arte simbólica, porém de maneira invertida, a inadequação entre idéia e forma.

A arte romântica é, portanto, uma arte paradoxal: sua beleza é menos bela, ela explora inclusive a feiúra e, no entanto, exprime melhor o espírito, pois a vida absoluta deste triunfa na própria morte (a arte romântica é a arte cristã). Esta arte é, de certo modo, a arte pós-artística, o romantismo é ainda uma arte, não a verdade *da* arte, mas a verdade *na* arte. Assim, ele tem plenamente seu lugar no sistema hegeliano. (BOURGEOIS, 2004, p. 212-213)

É importante lembrar que Hegel nivela este movimento estético e artístico como uma forma de arte que vai do Ocidente Cristão da Idade Média até ao século XIX. Assim o conceito de arte romântica representa um fenômeno que coincide com a própria era cristã, distinguindo-se apenas da arte produzida na Antiguidade. Este nivelamento extremo, contudo, não é algo arbitrário, pois o que Hegel identifica neste extenso período da produção da arte é a perda do ideal ético grego. O

princípio em que irá se fundar a terceira fase da grande tarefa humana se alicerça exatamente no âmago da cisão grega que encerra o período clássico.

Em termos gerais, este é o caráter da Forma de arte simbólica, clássica e romântica que implica nos três tipos de relações da Idéia com sua forma no âmbito da arte. As três Formas consistem na aspiração, na conquista e na ultrapassagem do ideal como a verdadeira idéia de beleza. (HEGEL, 2001b, p. 96)

A arte romântica é a arte da interioridade absoluta e da subjetividade consciente de sua autonomia e liberdade. O conteúdo substancial das representações da arte romântica é a subjetividade absoluta, a união do espírito com a sua essência⁴⁶. Na fase romântica, o espírito sabe que a sua verdade não consiste em mergulhar no que é corpóreo. Ele sabe que só é capaz de adquirir consciência de sua verdade quando se retira do que é exterior para regressar a si mesmo, pois no exterior o espírito não encontra mais os elementos de uma existência adequada. Seu conteúdo passa a ser a unidade da natureza humana e divina.

“Na arte denominada por Hegel de ‘romântica’, o espírito inicia o processo de subjetivação no momento em que a arte se une à religião cristã.” (GONÇALVES, 2001, p. 67-68) É por isso que o cristianismo, segundo Hegel (2001b, p. 94-95), ao apresentar o espírito como absoluto, e não como individual e particular, como o caso da arte grega, recua da sensibilidade da representação para a interioridade espiritual, ficando, portanto, o conteúdo desatado da exposição sensível.

Este mundo *interior* constitui o conteúdo do romântico [*Romantischen*] e deve, por isso, ser levado à exposição como tal interior e com a aparência desta interioridade. A interioridade comemora seu triunfo sobre a exterioridade e faz com que o fenômeno sensível desapareça na falta de valor. (HEGEL, 2001b, p. 95)

O fenômeno da efetividade da arte romântica alcança no que diz respeito à beleza, uma relação completamente diferente do que a que existia no período clássico. “No que se refere à Forma para este conteúdo novo, encontramos a arte romântica desde o seu início presa à seguinte oposição: a subjetividade infinita em si mesma é e deve permanecer incompatível para si mesma com a matéria exterior.” (HEGEL, 2000a, p. 310)

⁴⁶ “É na arte romântica – a última forma particular da arte – que a espiritualidade atinge seu apogeu.” (JIMENEZ, 1999, p. 174)

Para a beleza romântica, conforme atesta Hegel (2000a, p. 266) é necessário que a alma, embora apareça no exterior, mostre que vive em si mesma. A beleza, agora, não se refere mais à idealização da forma, mas reflete a forma interior da alma em si mesma. Ela se torna, portanto, uma arte da interioridade. “A reconciliação com o absoluto é no romântico um ato do interior, que certamente aparece no exterior, mas não tem o exterior mesmo em sua forma real como conteúdo e finalidade essencial.” (HEGEL, 2000a, p. 266)

Se anteriormente existia uma multiplicidade plástica de deuses, agora a arte conhece apenas um Deus, um espírito. O ser humano aparece agora como Deus, ao mesmo tempo único e universal⁴⁷, e se representa em sua forma humana na história de Cristo, pois na medida em que é Deus que aparece na existência humana, “...esta realidade não está limitada à existência singular, imediata na forma de Cristo⁴⁸, mas se desdobra na totalidade da humanidade [*Menschheit*], na qual o espírito de Deus se faz presente e permanece nesta efetividade em unidade consigo mesmo.” (HEGEL, 2000a, p. 256)

O exterior⁴⁹ é visto na arte romântica com desconfiança, como um elemento diferente, e quanto menos a arte romântica considera digna de si a efetividade exterior, tanto menos encontra nele sua satisfação. Agora o interior é indiferente diante do modo de configuração do mundo imediato, pois o que aparece externamente não é mais capaz de expressar a interioridade em si mesma⁵⁰.

⁴⁷ “Na representação religiosa da arte romântica, (...), o conteúdo mesmo traz consigo o fato de impelir o antropomorfismo até o extremo, na medida em que justamente este conteúdo tem como ponto central o estar unido [*Zusammengeschlossenheit*] do absoluto e do divino com a subjetividade humana intuída efetivamente e, por isso, também aparecendo exterior e corporalmente, (...)” (HEGEL, 2000, p. 271)

⁴⁸ “A representação do menino Jesus, facilitada pela bela expressão da infância e o amor materno de Maria por Cristo é designado por Hegel como o mais belo conteúdo para o qual alçou a arte cristã em geral; e a crucificação representa o momento em que a divindade é impedida, humilhada, com dor no momento da negação.” (ARAÚJO, 2006, p. 78)

⁴⁹ “Este exterior, (...), *deve* entrar na forma do que é comum, do que é empiricamente humano, uma vez que Deus mesmo aqui desce à existência finita, temporal, para mediar e reconciliar a oposição absoluta que reside no conceito do absoluto.” (HEGEL, 2000, p. 267)

⁵⁰ “A Representação cristã certamente denuncia a limitação do conteúdo pela imagem; ela retifica a ilusão grega, que consistia em aproximar ao máximo forma sensível e significação, e suprime ‘a unidade da intuição, afasta a unicidade da imagem e de sua significação, extrai esta última para si mesma’. *Mas ela não renuncia à imagem*. Todo o cristianismo sofre, portanto, da ambigüidade que a *Esthétique* [Estética] assinala na arte cristã.” (LEBRUN, 2006, p.

O motivo fundamental do período romântico é constituído pelo ditame religioso⁵¹, no qual a história de vida, redenção, morte e ressurreição de Cristo fornecem a tônica. Neste momento, “...o espírito se volta negativamente contra sua imediatez e finitude, a supera e, por meio desta libertação, conquista para si mesmo sua infinitude e autonomia absoluta em seu próprio âmbito.” (HEGEL, 2000a, p. 262)

A reconciliação consigo mesmo, a história absoluta, o processo da veracidade, é levado à intuição e à certeza por meio do aparecer de Deus no mundo. O conteúdo simples desta reconciliação é o pôr-em-um [*Ineinssetzung*] da essencialidade absoluta e da subjetividade humana singular; um homem singular é Deus e Deus é um homem singular. Aqui reside o fato de o espírito humano ser espírito verdadeiro *em si*, segundo o conceito e a essência, e cada sujeito singular, desse modo, enquanto ser humano, ter a determinação e a importância infinitas de ser uma finalidade de Deus e de estar em unidade com Deus. (HEGEL, 2000a, p. 269)

Esta autonomia, então, sai da divindade do espírito e entra em si mesma, tornando o sujeito afirmativo para si. Conforme explica Hegel (2000a, p. 263), o conteúdo particular, com o qual ela se une como se fosse um conteúdo seu, também compartilhará da mesma autonomia.

2 Artes particulares

As artes particulares⁵² pertencem a uma ou mais Formas de arte ou períodos artísticos. Hegel (2001b, p. 258) ressalta que é necessário que exista concordância entre forma e conteúdo e atenta para o fato de que nenhuma arte deve se desviar para o mero exterior, pois este deve somente existir em conexão com o interior.

158)

⁵¹ A religiosidade foi, sem dúvida, um motivo forte para a propagação da arte no ocidente. Gadamer em sua obra *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa* (1985, p. 12) lembra que a ‘Bíblia paperum’, bíblia dirigida aos pobres que não sabiam ler nem conheciam o latim, era uma espécie de narrativa em imagens e isso foi certamente uma justificativa para a arte se desenvolver na temática cristã. “Na consciência de nossa formação, vivemos amplamente dos frutos dessa decisão, isto é, da grande história da arte ocidental, que desenvolveu, através da arte cristã na idade média e da renovação humanista da arte grega e romana, uma linguagem formal coletiva para os conteúdos de nossa autoconsciência – até os dias dos fins do século XVIII, até a grande transformação social, política e religiosa com que teve início o século XIX.

⁵² “...depois de termos nos ocupado até agora da arte como tal, do ideal e das Formas universais, nas quais ela se desenvolve segundo seu *conceito*, devemos agora passar para a existência concreta da arte e, com isso, para o empírico.” (HEGEL, 2002, p. 29)

“A arte não tem outro ofício a não ser trazer perante a intuição sensível a verdade tal como ela se encontra no espírito, reconciliada com a objetividade e com o sensível segundo a sua totalidade.” (HEGEL, 2002, p. 25)

Assim como as Formas de arte particulares possuem uma linha progressiva, do desenvolvimento simbólico para o clássico e deste para o romântico⁵³, é possível encontrar nas artes particulares uma progressão semelhante. Hegel hierarquiza as formas de arte de maneira que elas representam uma escala de espiritualização progressiva⁵⁴. Têm-se, em primeiro lugar as artes plásticas, em segundo lugar está a arte sonora, a música, e em terceiro lugar está a poesia, a arte discursiva, que emprega o som meramente como signo⁵⁵.

No horizonte do desenvolvimento inerente do conteúdo da arte – que é a Idéia do belo, isto é, a união como totalidade do conceito (e do belo) e de sua realidade – as artes marcam o momento da realidade, em contraste com o momento do conceito, marcado pelas Formas de arte. (WERLE, 2005, p. 39)

2.1 Hierarquização das formas de arte particulares

Jimenez (1999, p. 175) atenta para algumas dificuldades desta tentativa de hierarquização hegeliana das formas particulares de arte. Uma delas questiona se estas cinco formas particulares de arte, a saber, arquitetura, escultura, pintura, música e poesia estariam submetidas ao mesmo

⁵³ “...o simbólico, em vez de conduzir à identidade do conteúdo e da Forma, conduz apenas ao parentesco de ambos e à mera indicação do significado interior no seu fenômeno, que é exterior a ele mesmo e ao Conteúdo que deve expressar, e fornece, por conseguinte, o tipo fundamental para aquela arte que alcança a tarefa de desenvolver o objetivo como tal, o ambiente da natureza, em uma bela envoltura artística do espírito e de imaginar alusivamente para este interior o significado interior do espiritual. O ideal clássico, pelo contrário, corresponde à exposição do absoluto como tal em sua realidade exterior que repousa autonomamente em si mesma, enquanto a Forma de arte romântica tem por conteúdo, bem como por Forma, a subjetividade do ânimo e do sentimento na sua infinitude e particularidade finita.” (HEGEL, 2002, p. 26)

⁵⁴ “Este parâmetro da materialidade, entretanto, é por Hegel mesmo considerado insuficiente para distinguir as artes umas das outras ou para estabelecer uma gradação entre elas, uma vez que o conceito da arte não se define pela matéria sensível da qual se serve cada arte particular, e sim pela possibilidade da exposição [*Darstellung*] sensível da Idéia, (...)” (WERLE, 2005B, p. 41)

⁵⁵ “Essas artes particulares são anunciadas por meio de materiais sensíveis, nos quais a objetividade exterior de cada forma de arte universal se desfaz em momentos determinados de sua realização na história e diante da necessidade da realização da Idéia.” (ARAÚJO, 2006, p. 86)

progresso do espírito sobre a matéria. A resposta é afirmativa ao se considerar uma forma de arte específica em sua totalidade, como a arquitetura, por exemplo, ela também representa uma evolução do simbólico para o clássico e do clássico para o romântico.

“Neste sentido, Hegel diferencia a arquitetura oriental antiga da arquitetura grega clássica e da arquitetura gótica medieval, na medida em que cada uma se liga a formas de religiosidade que se superam hierarquicamente entre si.” (GONÇALVES, 2001, p. 90)

Aqui mais uma vez se torna explícita a dificuldade já anteriormente mencionada em se levar literalmente a hierarquização proposta por Hegel. Ao se utilizar de um exemplo como a arquitetura, principal representante do período simbólico, não se pode ignorar, contudo, o fato de que ela não existiu somente no período simbólico, e muito menos que ela tenha deixado obras importantes nos demais períodos.

...a arquitetura, arte simbólica por excelência, atinge seu ponto culminantemente, segundo Hegel, provavelmente sensível neste ponto à admiração de Goethe, na catedral gótica. Vê-se, pois, que a evolução de cada arte para uma maior espiritualidade ultrapassa o limite temporal inicial. (JIMENEZ, 1999, p. 176)

O mesmo ocorre com a poesia. A poesia também se mostra atuante, mesmo quando a arte da poesia propriamente dita está ausente. Werle (2005, p. 37) lembra que na arte simbólica há regiões inteiras que encontram expressão apenas na poesia, porém, a indeterminação do universal e de seu correspondente sensível impede um encontro de ambos numa forma artística.

Segundo o critério de matéria utilizada em determinada forma de arte, a poesia, justamente por se encontrar no último patamar das artes, seria logicamente a arte na qual não resta nenhuma presença material. Porém esse parâmetro de materialidade, embora coincida com a hierarquização das artes particulares, não é o que Hegel parece utilizar, uma vez que ele está preocupado principalmente com a possibilidade da exposição sensível⁵⁶ que cada arte particular oferece. A diferenciação entre as artes deve ser estabelecida, como visto, conforme o grau de exposição sensível da idéia.

⁵⁶ “...o sensível na arte, embora se afirme por meio de uma especificação material, se prende basicamente a um processo de figuração, a uma transformação espiritual e a uma variabilidade sensível que transcende o caráter intrínseco da matéria, apontando para uma concepção de um sensível espiritual, embora artístico.” (WERLE, 2005, p. 57)

A conclusão que se pode tirar disso é que a matéria sensível constitui apenas um meio para que determinada arte exponha o sensível espiritual, bem como, e esse é o ponto central, a categoria ‘sensível’ deve ser tomada em sentido amplo, não atrelada à concepção da materialidade sensível somente. (WERLE, 2005, p. 55)

Como o movimento de hierarquização das formas artísticas também é um movimento dialético, ocorre então que não há a supremacia da poesia no sentido de superioridade em relação a outras artes particulares, uma vez que ela possui uma contrapartida que também a coloca em desvantagem em relação às outras artes, que é o fato de sua imaterialidade a afastar da arte enquanto sensível, o que fica claro, então, que de não há, portanto, uma ‘evolução’ de uma arte para outra⁵⁷.

2.2 *Arquitetura*

A primeira das formas de arte é a arquitetura. De acordo com Hegel (2001b, p. 97), a tarefa desta consiste em “...elaborar a natureza exterior inorgânica para que ela se torne, como mundo exterior, adequada à arte, aparentada ao espírito.” A arquitetura corresponde à forma de arte simbólica, “...porque a arquitetura está em geral mais capacitada a indicar os significados enraizados nela apenas na exterioridade do ambiente.” (HEGEL, 2002, p. 35), pois “...seu limite consiste justamente em manter o espiritual como interior diante de suas Formas exteriores e, com isso, apontar para o que é pleno de alma apenas como uma outra coisa.” (HEGEL, 2001b, p. 98)

...a regularidade⁵⁸ encontra seu principal emprego na arquitetura, porque a obra de arte arquitetônica possui a finalidade de configurar artisticamente o ambiente exterior, em si mesmo inorgânico, do espírito. Por isso, na arquitetura predominam o retilíneo, o retangular, o circular, a igualdade das colunas, das janelas, dos arcos, dos pilares e das abóbadas. A obra de arte da arquitetura, a saber, não é pura e simplesmente finalidade para si mesma, mas uma exterioridade para um outro, a quem serve de adorno, local, etc. Um edifício espera pela figura escultural [*Skulpturgestalt*] do deus ou a reunião dos homens que nela estabelecem sua moradia. Por conseguinte, uma tal obra de arte não deve atrair de modo essencial a atenção para si mesma. Nesta relação, o

⁵⁷ “Pois o caráter artístico da poesia não se define somente pelo fato de ela ser uma arte da linguagem nem por ser uma operação que se instala ‘aparentemente’ mais adiante do domínio artístico, no âmbito do discurso prosaico, mas por ser um determinado fenômeno que guarda e resguarda as características principais da concepção hegeliana da arte como conciliadora de dois domínios: o da Idéia e o do fenômeno sensível. Isto é, por mais que se aproxime do pensamento religioso representativo, a poesia ainda se dá a conhecer basicamente como arte, mantendo viva a ‘contradição’ interna que define esta primeira forma do espírito absoluto.” (WERLE, 2005, p.18-19)

⁵⁸ “...quanto mais a arte se liberta da exterioridade enquanto tal, tanto menos ela permite que seu modo de configuração seja regido pela regularidade, e lhe consiga apenas um âmbito limitado e subordinado.” (HEGEL, 2001b, p. 254)

regular e simétrico, enquanto lei dominante para a forma exterior, são de preferência conforme a fins, na medida em que o entendimento capta facilmente uma forma completamente regular e não é forçado a se ocupar longamente com ela. (HEGEL, 2001b, p. 251-252)

De acordo com Hegel (2002, p. 33), a arte, na medida em que deixa sair o seu conteúdo da existência efetiva para uma existência determinada, se torna uma arte particular. A arquitetura foi, para ele, a arte que encontrou sua formação mais cedo. Ao se voltar aos primórdios desta, pode-se ver a cabana como morada primeira do homem, o templo como envoltura de Deus e de sua comunidade e, portanto, a arquitetura pode ser tomada como o verdadeiro início.

O autor hierarquiza os momentos da arquitetura. Em primeiro lugar tem-se a arquitetura simbólica ou autônoma, que passa por três estágios. No início deste momento, a finalidade ao se erguer as edificações é que elas possibilitem a reunião da nação ou das nações, que ela seja um lugar em torno do qual as pessoas se reúnam. “Com isso pode-se contudo também associar mais precisamente a finalidade de apresentar, por meio do modo de configuração, aquilo que em geral reúne as pessoas: as representações religiosas dos povos (...)” (HEGEL, 2002, p. 41)

A arquitetura simbólica autônoma fornece o tipo principal de suas obras mais grandiosas porque o interior humano ainda não apreendeu ele mesmo o espiritual em seus fins exteriores e ainda não os fez objeto e produto da atividade humana.

Os monumentos sepulcrais grandiosos mais antigos encontramos no Egito como sendo as *Pirâmides*. Do lado de fora delas, ao contrário, elas não oferecem, aliás, nada de cativante; em poucos minutos o todo é revisado e retido. (HEGEL, 2002, p. 54)

Nas pirâmides egípcias, a linha reta é a característica predominante. Embora a pirâmide já comece a alcançar a determinação da casa, o ângulo reto ainda não é completamente dominante como na casa autêntica, “...mas ela tem ainda uma determinação para si mesma, a qual não é útil à mera conformidade a fins (...)”. (HEGEL, 2002, p. 56)

Num segundo momento, as configurações simbólicas se singularizam. Por um lado, o Conteúdo simbólico se determina com maior precisão e, por outro lado, “...a arquitetura em tal autonomia singularizadora nela mesma se impele a passar para a *escultura*, a tomar as Formas

orgânicas de formas animais, de figuras humanas, todavia a expandi-las, a enfileirá-las, massivamente para o colossal (...).⁵⁹” (HEGEL, 2002, p. 41)

Em seguida, a arquitetura simbólica começa a mostrar a transição para o clássico, pois exclui de si mesma a escultura e começa a se tornar, conforme explica Hegel (2002, p. 42), um invólucro para outros significados, eles mesmos não expressados imediatamente de modo arquitetônico⁶⁰.

Após isso está a arquitetura clássica. Hegel (2002, p. 58) afirma que a arquitetura autônoma ou simbólica tem que modificar racionalmente as Formas do orgânico para a regularidade e transpô-las para a conformidade a fins, enquanto a mera conformidade a fins das Formas, inversamente, tem de se mover ao encontro do princípio orgânico. Onde esses dois extremos se encontram, surge a arquitetura propriamente bela, a clássica.

Nos gregos os edifícios públicos, os templos, as colunatas e os átrios para a estada e o passear, como por exemplo o famoso propileu para a Acrópole de Atenas, foram principalmente objetos da arquitetura; as moradias privadas, ao contrário, eram muito simples. Nos romanos, inversamente, mostra-se o luxo das casas privadas, principalmente das vilas; igualmente o esplendor dos palácios imperiais, dos banhos públicos, dos teatros, dos circos, dos anfiteatros, dos aquedutos, das fontes, etc. Mas tais construções, onde a utilidade é o que prevalece e domina, podem dar em maior ou menor grau à beleza em espaço apenas como adorno. A finalidade mais livre nesta esfera é, portanto, a finalidade da religião, o edifício do templo como envoltura para um sujeito que pertence ele mesmo à bela arte e é colocado pela escultura como estátua do deus. (HEGEL, 2002, p. 65)

Sobre a arquitetura romântica, Hegel (2002, p. 85) afirma que a arquitetura da Idade Média foi tida por longo tempo como algo rude e bárbaro. O autor atribui a Goethe a devolução da dignidade destas obras, ao aprender a apreciar nelas “...o que é peculiarmente conforme a fins ao culto cristão, bem como a concordância da configuração arquitetônica com o espírito interior do cristianismo.” (HEGEL, 2002, p. 85)

⁵⁹ “As moradas dos deuses contêm os mesmos, e estes, são representados através de esculturas. Ou seja, a arquitetura e a escultura por vezes se misturam mesmo que a primeira se mostre predominante. Como exemplo, o filósofo apresenta as colunas fálicas, os obeliscos e os templos egípcios. Estes últimos representam alguns dos monumentos sepulcrais grandiosos mais antigos pelas pirâmides do Egito, unindo a idéia de forma sensível ao conteúdo espiritual predominante.” (ARAÚJO, 2006, p. 88)

⁶⁰ “...a arquitetura romana pode ser considerada como uma Forma intermediária entre a arquitetura grega e a cristã, na medida em que nela tem início principalmente o emprego de *arcos* e *abóbodas*.” (HEGEL, 2002, p. 81)

A última representação de Hegel da arquitetura refere-se à arquitetura romântica. Inicialmente as maiores edificações, tal como entre os romanos, representavam a exuberância da nobreza, que se dividia entre a Igreja e os nobres que habitavam os exuberantes castelos, desde o período medieval. A ostentação do poder divino era representada verticalmente, apontando para o céu. Esta característica dava à arquitetura da época a impressão de que as construções eram bem maiores do que de fato elas eram, Além do que, quanto mais alta a torre de uma Igreja, mais “perto se estava de Deus”. (ARAÚJO, 2006, p. 89)

2.3 Escultura

A arte, ao se retirar do inorgânico, se depara com a escultura. O espírito aqui apreende a si mesmo pela primeira vez. Se por um lado, a escultura ainda se encontra no mesmo estágio da arquitetura, pois a escultura também configura o sensível como tal, por outro lado, ela se diferencia da arquitetura pelo fato de que não transforma o inorgânico como o outro do espírito. “A forma da escultura se livra, portanto, da determinação arquitetônica de servir ao espírito como uma natureza e um entorno meramente exteriores e existe por causa de si mesma.” (HEGEL, 2002, p. 104)

A escultura é a arte autêntica do ideal clássico como tal. Certamente a escultura também tem estágios nas quais ela é apreendida pela Forma de arte *simbólica*, tal como por exemplo no Egito. Todavia estes estágios são muito mais estágios históricos prévios e não diferenças que dizem respeito ao conceito autêntico da escultura segundo a sua essência, na medida em que estas imagens, devido à espécie de sua exposição e de seu emprego, recaem antes na arquitetura do que pertencem à finalidade autêntica da escultura. (HEGEL, 2002, p. 109)

Enquanto a arquitetura apenas aponta para o sensível numa união muito mal sucedida, na escultura o interior espiritual habita a figura sensível. Na escultura, pela primeira vez, o interior e o espírito aparecem em seu repouso eterno e autonomia essencial. Tanto estátuas como grupos fornecem a forma espiritual em corporeidade consumada, ou seja, o homem tal como ele é.

O autor acrescenta que uma escultura ou grupo de esculturas, ou ainda, sobretudo, um relevo, não podem ser feitos sem que seja levado em consideração o lugar em que a obra de arte deve ficar. Isso significa que, já em sua concepção, a escultura deve estar em conexão com um mundo exterior e determinado. Mas a

escultura é, ao mesmo tempo, a mais abstrata em suas configurações, pois nela a minuciosidade e a particularidade do exterior estão mais afastadas, uma vez que ela não possui a peculiaridade como local e ambiente, mas apenas indumentária, vestimenta, penteado, armas, cadeira, etc.

Hegel (2001b, p. 258) ressalta ainda que muitas figuras da escultura antiga são apenas distinguíveis de modo mais determinado exatamente por meio da convenção da roupa, do arranjo dos cabelos, de emblemas de alguma ordem etc. A escultura, por isso, possui o modo mais fiel à natureza para a exposição do espiritual.

Para o ideal clássico, o corpo humano é a mais perfeita forma⁶¹, pois apenas no homem o espírito encontra, pela primeira vez, sua existência concreta. No homem, segundo Gonçalves (2001, p. 161), a espiritualidade se realiza ou se concretiza por meio da unidade imediata entre corpo e alma ou entre sensibilidade e pensamento. A escultura, portanto, “...em vez de se servir para a sua expressão de modos de aparição simbólica, meramente *alusivos* da espiritualidade, apreende a forma humana, a qual é a existência *efetiva* do espírito.” (HEGEL, 2002, p. 107)

Como o material da escultura requer uma exposição exterior, ela deve tomar do conteúdo do espírito somente o que se pode expressar completamente no exterior e no corporal. É por isso que a arte bela ideal encontra sua tradução mais completa, segundo Hegel, na obra de arte plástica, especialmente nas esculturas gregas⁶², pois elas representam sensivelmente o conteúdo divino, de tal modo que a materialidade sensível se mostra totalmente interpenetrada pelo espírito.

Embora a materialidade sensível da arte da escultura seja o que há de mais bruto na natureza (a pedra, o mármore), sua beleza plástica atinge um tal nível de idealidade que a torna capaz de supressumir o traço de naturalidade presente no caráter dos deuses espirituais, tal como eles são descritos pela poesia mitológica. Os deuses esculpidos se encontram plenamente purificados dos

⁶¹ “O deus grego se destina à intuição espontânea e à representação sensível e, por isso, sua forma é o corpo do homem, o círculo de sua potência e de sua essência é individual e particular, é uma substância e poder perante o sujeito, com os quais a interioridade subjetiva apenas em si está em unidade, mas não tem esta unidade como saber subjetivo interior e próprio.” (HEGEL, 2001b, p. 94)

⁶² “...a plástica consumada do divino e humano era familiar principalmente na Grécia.” (HEGEL, 2002, p. 119)

sentimentos subjetivos e do movimento conflituoso característicos de suas ações mitológicas. (GONÇALVES, 2001, p. 168)

A escultura é a apresentação mais perfeita do belo ideal. Mesmo o mármore ou a pedra, materiais brutos e frios por natureza, ganham suavidade, textura, aparência morna e macia da pele humana. A escultura também apresenta os deuses⁶³ em sua infinita calma espiritual, elevados acima de qualquer sentimento ou paixão⁶⁴.

Hegel divide a escultura conforme as espécies de exposição. Ele subdivide as obras que existem autonomamente e aquelas que servem mais para uma ornamentação. Em suma, Hegel (2002, p. 162) determina que as estátuas singulares existem por causa de si mesmas, enquanto que os grupos e os relevos começam a abandonar essa autonomia e são empregadas pela arquitetura. Além dessa subserviência em relação à arquitetura, a escultura também prossegue para a exposição de situações, conflitos e ações em movimento e, com isso, para grupos, e em último lugar, já onde a escultura realiza um passo significativo em direção ao princípio da pintura, desenvolve-se a escultura em relevo.

Embora existam essas diferenças, a tarefa originária da estátua singular consiste na missão autêntica da escultura em geral de produzir imagens para templos. Aqui a escultura permanece em sua pureza mais adequada⁶⁵, na medida em que ela, de acordo com Hegel (2002, p. 162), executa-se em situações despreocupadas, com a forma dos deuses destituída de movimento ou ação, aparecendo em quietude bela e simples.

⁶³ “...os ideais da escultura, na medida em que eles têm de expor, segundo o seu conteúdo, individualidades substanciais em si mesmas e, segundo a sua forma [*Gestalt*], a Forma corporal [*Körperform*] humana, devem progredir também para a *particularidade* diferenciável da aparição e, por conseguinte, formar um círculo de indivíduos particulares, tal como o conhecemos já a partir da Forma de arte clássica como o círculo dos deuses gregos.” (HEGEL, 2002, p. 147)

⁶⁴ “...a escultura tem de expor o divino como tal em sua quietude e sublimidade infinitas, atemporal, destituído de movimento, sem a personalidade pura e simplesmente subjetiva e sem a discórdia da ação ou situação.” (HEGEL, 2002, p. 113)

⁶⁵ “...a escultura é a arte da seriedade elevada, mas esta seriedade elevada dos deuses, já que os mesmos não são abstrações mas configurações individuais, conduz consigo igualmente a serenidade absoluta e desse modo o reflexo sobre o efetivo e o finito, nos quais a serenidade absoluta dos deuses não expressa o sentimento do estar submerso em tal conteúdo finito, mas o sentimento da reconciliação, da liberdade espiritual e do ser-junto-a-si-mesmo [*Beisichseins*]”. (HEGEL, 2002, p. 163)

A invenção desta individualidade plástica, cuja expressão inteira é completamente efetivada pela abstração da mera Forma, na medida igual de uma consumação insuperada, foi autóctone apenas para os gregos e tem o seu motivo na religião mesma. Uma religião mais espiritual pode se satisfazer com observação e devoção interiores, de modo que para ela as obras escultóricas valem mais apenas como luxo e algo supérfluo; uma religião tão sensivelmente intuitiva quanto a grega deve, todavia, produzir constantemente, na medida em que para ela este criar e inventar artísticos são uma atividade e satisfação elas mesmas religiosas e a intuição de tais obras não é para o povo apenas uma mera observação, mas pertence, ela mesma à religião e à vida. Em geral, os gregos faziam tudo para o público e o geral, nos quais cada um encontrava seu deleite, seu orgulho e sua honra. Neste âmbito do público, a arte dos gregos não é pois meramente um adorno, mas uma necessidade viva, que tem de ser satisfeita necessariamente. (HEGEL, 2002, p. 158-159)

A escultura cristã, porém, não consegue coincidir de maneira tão imediata o material com a Forma da escultura. Pois o romântico, de acordo com Hegel (2002, p. 182), tem a ver essencialmente com o interior que entrou em si mesmo desde a exterioridade. É certo para o autor que se pode encontrar também na época cristã a escultura, contudo ela não é a imagem verdadeiramente adequada de deus.

Na escultura clássica foi a individualidade objetiva *substancial* como humana que forneceu o ponto central e que colocou tão alto a forma humana como tal, de modo que ela manteve fixo a mesma abstratamente como mera beleza da *forma* e a conservou para o divino. Por isso, todavia, o homem tal como ele entra aqui segundo o conteúdo e a Forma na exposição, *não é* o homem *concreto* pleno, inteiro; o antropomorfismo da arte permanece inacabado na escultura antiga. Pois o que falta a ela é tanto a humanidade em sua *universalidade* objetiva e ao mesmo tempo identificada com o princípio da *personalidade absoluta*, quanto também aquilo que é denominada comumente de humano, o momento da *singularidade subjetiva*, da fraqueza humana, particularidade, contingência, arbitrariedade, naturalidade imediata, paixão, etc. (HEGEL, 2002, p. 184)

A grande limitação desta arte, porém, reside no fato de que mesmo quando o divino expressa serenidade, ele permanece preso e limitado ao mundo sensível. Além disso, o espírito permanece, na escultura, determinado como particular e não como espírito absoluto e eterno, ou seja, o homem grego reconhece no deus grego o que este tem de humano⁶⁶ e, portanto, de finito⁶⁷.

⁶⁶ “A escultura não deve reproduzir todas as características dos seres humanos no que diz respeito à vida emocional, pois não é meramente imitativa. Essa forma de arte elimina o acidental e procura pelo ideal, que não está à mercê de condições que causam a deteriorização e doenças do corpo humano. Tais figuras ideais foram representadas, não apenas para atingir a produção de figuras físicas perfeitas, mas pela

A escultura, então, fornece apenas o universal da individualidade e é por isso que ela se torna insuficiente para representar o absoluto, sendo, posteriormente, substituída pela pintura. Em virtude dessa limitação é que a arte clássica caminha para a sua dissolução e, de acordo com Hegel, é somente na arte romântica que a espiritualidade atinge seu apogeu, uma vez que falta à escultura...

...o princípio da profundidade e infinitude do subjetivo, da reconciliação interior do espírito com o absoluto, da unificação ideal do homem e da humanidade com deus. O conteúdo que entrar na arte adequadamente a este princípio, certamente conduz a escultura cristã à intuição, mas justamente esta exposição artística mostra que a escultura não é suficiente para a efetivação deste conteúdo, de modo que ainda precisam surgir outras artes para colocar em obra o que aqui a escultura permanece incapaz de alcançar. Estas novas artes, na medida em que são as mais adequadas à Forma de arte romântica, podemos reunir sob o nome de *artes românticas*. (HEGEL, 2002, p. 184-185)

2.4 Artes românticas

Com a arte romântica, a espiritualidade atinge seu ponto máximo, o espírito se volta para si mesmo e conquista sua objetividade, que antes ele procurava no exterior. O princípio da subjetividade⁶⁸ é que, de acordo com Hegel (2002, p. 189), irrompe no conteúdo e no modo de exposição artística e produz a transição da escultura para as demais artes.

O princípio da subjetividade impede a correspondência imediata entre o interior e o exterior, uma vez que a subjetividade é exatamente o interior existente para si⁶⁹ e “o

combinação da perfeição física com a permanente expressão intelectual. Por isto, o artista grego, tem a importante tarefa de criar em seu meio a fusão entre pensamento e matéria. A existência espiritual do clássico tem tanto para seu conteúdo, quanto para sua forma a condição do humano.” (ARAÚJO, 2006, p. 68)

⁶⁷ “O antropomorfismo dos deuses gregos é insuficiente, porque não alcança a verdadeira essência do humano, qual seja a subjetividade em sua reflexão infinita, a consciência subjetiva em sua capacidade de interiorização e de autoconhecimento, o ‘subjetivo espiritual’.” (GONÇALVES, 2001, p. 166)

⁶⁸ “A subjetividade é o conceito do espírito que existe idealmente [*ideell*] para si mesmo, que se recolhe desde a exterioridade na existência interior, que, por conseguinte, não se reúne mais com a sua corporalidade em uma unidade destituída de separação.” (HEGEL, 2002, p. 189)

⁶⁹ “Se o interior preenchido, *subjetivo* e ao mesmo tempo particularizado em si mesmo [*an sich selbst*]

princípio da subjetividade implica a necessidade de abandonar (...), a unificação espontânea do espírito com a sua corporeidade (...)" (HEGEL, 2002, p. 191)

Muito embora a arte romântica tenha em comum com a arte simbólica o fato do desequilíbrio entre o mundo espiritual e o mundo sensível, convém ressaltar que o desequilíbrio aqui é muito distinto do encontrado na arte simbólica, pois enquanto a arte romântica parte do reconhecimento do espírito em si mesmo, a arte simbólica está muito aquém desse reconhecimento do espírito.

A primeira das artes românticas irá evidenciar como seu conteúdo a forma humana exterior e de todas as configurações naturais em geral, porém sem permanecer presa à sensibilidade e à abstração da escultura. A primeira destas artes é, portanto, a pintura.

...na pintura a regularidade e a simetria encontram seu lugar na ordenação do todo, no agrupamento das figuras, na posição, no movimento, no pregueado, etc. Mas uma vez que na pintura a vitalidade espiritual pode penetrar o fenômeno exterior de um modo mais profundo do que na arquitetura, sobra apenas um espaço de jogo restrito para a unidade abstrata do simétrico, e principalmente apenas encontramos a igualdade rígida e sua regra nos indícios da arte, ao passo que mais tarde são as linhas mais livres, que se aproximam da Forma do orgânico, que fornecem o tipo fundamental. (HEGEL, 2001b, p. 252)

A segunda arte por meio da qual se efetiva a Forma romântica, é a música. Embora ainda sensível, ela já progride para uma subjetividade e uma particularização mais profundas. Seguida da pintura e da música, vem a poesia, sendo esta a arte particular que melhor representa a Forma de arte romântica. "E elas são uma totalidade de artes porque o próprio romântico é em si mesmo a Forma mais concreta." (HEGEL, 2001b, p. 100) Vale lembrar que a poesia, que possui a linguagem como forma, é também denominada pelo autor como arte universal, pois Hegel considera que ela existe em todos os períodos e em todos os povos, mesmo que ainda não exista de fato como poesia mesmo⁷⁰.

penetra neste material, ele, por um lado, para poder transparecer como interior, certamente exterminará neste material a totalidade espacial e transformará, de modo oposto, a partir de sua existência imediata, em uma aparência produzida pelo *espírito*;" (HEGEL, 2002, p. 191-192)

⁷⁰ "A *poesia*, a arte do discurso, que se coloca neste ponto de vista e - assim como o espírito que por meio da linguagem já torna aquilo que traz consigo compreensível para o espírito - também dá corpo às suas produções artísticas pela linguagem que se configura em um órgão ele mesmo artístico, é ao mesmo tempo a arte *universal*, porque pode desdobrar a *totalidade* do espírito em seu elemento, arte que pertence uniformemente a todas as Formas de arte e se ausenta onde o espírito ainda não claro em seu Conteúdo

2.4.1 A pintura

A arte particular da forma romântica que segue na sistematização hegeliana é a pintura⁷¹, que tem na cor⁷² sua particularidade. Na pintura, a forma exterior ainda é o meio pelo qual se revela o interior. Porém, por mais que a pintura se desenvolva para o tornar-se livre da aparência, ela ainda é de espécie espacial.

Contudo, a pintura insere suas figuras em uma natureza exterior, em um ambiente externo, e sabe fazer dessa exterioridade um espelhamento subjetivo. É por isso que a pintura é capaz de fazer a ponte entre os dois lados, a saber, ela dá conta de expressar no exterior a interioridade⁷³.

O elemento sensível no qual se move a pintura é, de acordo com Hegel (2002, p. 199), a difusão pela superfície e a configuração por meio da particularização das cores, por onde a Forma da subjetividade é transformada numa aparência artística colocada pelo espírito no lugar da forma real mesma. A determinação principal do conteúdo do pictórico e de todo o período romântico, é, como já observado, o princípio da subjetividade.

A subjetividade livre deixa, por um lado, para a amplitude inteira das coisas naturais e para todas as esferas da efetividade humana sua existência autônoma, por outro lado, porém, ela pode introduzir-se em tudo o que é particular e fazer dele conteúdo do interior; sim, apenas neste entretencimento com a efetividade concreta ela se revela a si mesma como concreta e viva. Assim torna-se possível ao pintor acolher no âmbito de suas exposições uma abundância de objetos que permanecem inacessíveis à escultura. Todo o círculo do que é religioso, as representações do céu e do inferno, a história de Cristo, dos discípulos, dos santos, etc., a natureza exterior, o humano

supremo é apenas capaz de tornar seus próprios pressentimentos para si conscientes na Forma [*Form*] e na forma [*Gestalt*] do que é exterior e outro dele mesmo.” (HEGEL, 2002, p. 193)

⁷¹ “...principalmente a escultura e a pintura encontram, de modo ideal, formas para os deuses singulares, igualmente para Cristo como salvador do mundo e para os apóstolos e santos particulares.” (HEGEL, 2001b, p. 186-187)

⁷² “...a visibilidade e o tornar visível da pintura têm sua diferença idealizada, como a particularidade das cores, e assim libertam a arte da completude sensível-espacial do material, na medida em que se restringem à dimensão da superfície.” (HEGEL, 2001b, p. 100)

⁷³ “A pintura, como arte romântica, proporciona os principais parâmetros do que seja arte no mundo moderno. Embora a escultura seja a arte que realiza plenamente o conceito do ideal do belo, é a pintura a única capaz de unir os dois lados que marcam o conceito *romântico* de arte – o universal interior e o sensível.” (WERLE, 2005, p. 72-73)

até ao que é mais fugaz nas situações e nos caracteres, tudo pode aqui conquistar um lugar. Pois à subjetividade pertence também o particular, o arbitrário e o contingente do interesse e da necessidade que, por isso, igualmente se projetam para a concepção. (HEGEL, 2002, p. 201)

A pintura desenvolve e exterioriza por meio das ações o que é o mundo interior. Porém, sua limitação reside no fato de que ela não pode fornecer o desenvolvimento de uma situação como um todo, como uma sucessão de acontecimentos, e sim apenas consegue apreender um único momento.

2.4.2 Música

A música está localizada no ponto central das artes românticas. Segundo Hegel (2001b, p. 101), ela é a transição entre a sensibilidade espacial da pintura e a espiritualidade da poesia, uma vez que o som não é idealidade espacial, e sim temporal. A diferença principal entre a pintura e a música, é que a primeira contextualiza o espaço, e a segunda, o tempo, sendo que esta o faz por meio do som.

O som, de acordo com Hegel (2002, p. 279), é uma exterioridade que em seu surgimento se aniquila novamente por meio de sua existência e desaparece em si mesma. Por meio dessa dupla negação da exterioridade, o som corresponde à subjetividade interior.

Uma vez que o tempo fornece o elemento essencial no qual o som conquista sua exterioridade, o tempo do som é, ao mesmo tempo, o tempo do sujeito. A principal tarefa da música⁷⁴, de acordo com Hegel (2002, p. 280), consiste em deixar ressoar não a objetividade mesma, mas, ao contrário, o modo no qual o si-mesmo mais íntimo é movido em si mesmo segundo a sua subjetividade e alma ideal.

Seu conteúdo é o subjetivo em si mesmo [*an sich selbst*], e a exteriorização não conduz igualmente a uma subjetividade *que permanece* espacial, mas mostra, por meio de sua oscilação livre destituída de sustentação, que ela é uma comunicação, a qual, em vez de possuir por si mesma uma subsistência, apenas deve ser sustentada pelo interior e pelo subjetivo e apenas deve existir para o interior subjetivo. (HEGEL, 2002, p. 280)

⁷⁴ “Música é espírito, alma, que ressoa imediatamente para si mesma e se sente satisfeita ao se-perceber-a-si-mesma [*Sichvernehmen*].” (HEGEL, 2002, p. 324)

Na arte romântica em geral inicia-se, finalmente, o processo de dissolução da identidade da interioridade clássica com seu exterior. A música apreende a alma do som que se liberta da matéria espacial, conforme explica Hegel (2002, p. 282), nas diferenças qualitativas do fluxo contínuo do movimento temporal da ressonância. Portanto, o que as artes plásticas alcançam por meio da beleza plástica objetiva, a música deve executar de modo diverso⁷⁵. Esta, diferentemente das demais artes, está por isso excessivamente próxima do elemento da liberdade formal do interior⁷⁶.

Conforme aponta Hegel (2002, p. 289), a música é dentre todas as artes a que abrange em si mesma a maior possibilidade de se libertar da expressão de qualquer conteúdo determinado. Porém, convém lembrar que somente quando se expressa algo de espiritual de modo adequado é que a música se eleva à verdadeira arte⁷⁷. A música, portanto, “...deve colocar os sentimentos em relações sonoras determinadas e retirar a expressão natural de sua selvageria, de seu irromper rude e moderá-la.” (HEGEL, 2002, p. 290)

2.4.3 Poesia

A poesia é, para Hegel, a forma mais perfeita de arte. Embora ela não realize o ideal de beleza como harmonia entre o sensível e o espiritual, pois isto quem faz é a escultura, ela é a expressão do espírito em sua idealidade mais completa⁷⁸. Conforme

⁷⁵ “...na música e na poesia a regularidade e a simetria se tornam mais uma vez determinações importantes. Estas artes possuem na duração dos sons um aspecto da mera exterioridade enquanto tal, que não é capaz de assumir nenhum outro modo de configuração mais concreto. (...) No compasso da música reside uma força mágica, à qual podemos tampouco nos subtrair, a ponto de freqüentemente repetirmos o compasso quando ouvimos música, sem que propriamente o saibamos.” (HEGEL, 2001b, p. 252-253)

⁷⁶ “...a música não tem de tratar apenas do interior como tal, mas do interior preenchido, cujo conteúdo determinado está unido estreitamente com a determinidade do sentimento, de modo que à razão do Conteúdo diverso também deve surgir essencialmente uma diversidade da expressão.” (HEGEL, 2002, p. 326)

⁷⁷ “...o sentimento como tal tem um conteúdo, mas o som como mero som é destituído de conteúdo; ele deve, por isso, ser primeiramente capacitado por meio de um tratamento artístico para acolher em si mesmo a expressão de uma vida interior.” (HEGEL, 2002, p. 296)

⁷⁸ “Somente a poesia tem o privilégio de subir além dos limites estabelecidos para as outras artes: a fantasia, elemento essencial da poesia, é essencial a todas as formas de arte.” (GOULIANE, 1970, p. 280)

atesta o autor, a poesia tem o direito de prosseguir para o interior “...até a proximidade do tormento mais extremo do desespero e, no exterior, até a feiúra enquanto tal.” (HEGEL, 2001b, p. 213)

Hegel (2001b, p. 285) frisa que a poesia é a arte que mais universalmente se expandiu e condiciona a isso o fato de que nela o material sensível e sua configuração requererem menores exigências. “A primeira característica da poesia, segundo Hegel, é colocar-se em palavras, alcançar uma expressão para o conteúdo espiritual no *medium* sensível específico da poesia, a linguagem.” (WERLE, 2005, p. 123)

Utilizando a linguagem como instrumento, a poesia é uma arte *sui generis*, pois é muito abrangente tanto em sua possibilidade de atuação quanto como nos períodos e povos em que aparece⁷⁹. Esta arte é a totalidade que unifica em si mesma os extremos das artes plásticas e da música num estágio superior, ou seja, no âmbito da própria interioridade⁸⁰.

...a poesia deve apreender como seu conteúdo o espiritual; porém, na elaboração artística do mesmo, não pode ficar nem presa ao caráter de configuração [*Gestaltbarkeit*] para a intuição sensível, tal como as demais artes plásticas, nem fazer da mera interioridade, a qual ressoa sozinha, para o ânimo, do pensamento e das relações do pensamento reflexionante sua Forma, mas tem de manter-se no centro, entre os extremos da intuitibilidade imediatamente sensível e a subjetividade do sentimento ou do pensamento. (...) Do pensamento ele possui o lado da *universalidade* espiritual, que reúne a singularização imediatamente sensível em determinidade mais simples; da arte plástica permanece para o representar o um-ao-lado-do-outro espacial, indiferente. (HEGEL, 2004, p. 82)

⁷⁹ Vale ressaltar aqui que a linguagem possui sua função atrelada ao campo da representação, pois a linguagem representa algo. Sendo a representação um determinado domínio, tal qual a intuição, é possível verificar que, se a intuição é o campo a que se atribui como sendo o da arte, e representação é o âmbito ao qual se atribui como sendo da religião, é possível haver dúvidas em relação à classificação da poesia, embora o que se possa ser interpretado com isso não é que ela já está em outro nível e não é mais arte, e sim que ela é realmente uma expressão artística que ultrapassa muitas fronteiras classificatórias e que por isso merece tanto destaque dentro do sistema hegeliano. Além disso, “...não se pode, a bem dizer, estabelecer rigidamente, para cada campo do absoluto, uma categoria apenas: na arte impera a intuição, na religião, a representação e na filosofia, o pensamento. Mais vale notar as respectivas totalidades e as passagens que existem entre elas. (...) E na própria união que se tem na estética de Hegel entre o campo da filosofia e da arte, na formulação mesma de uma *filosofia da arte*, já se impõe esta inter-relação dos domínios do absoluto, o diálogo entre arte e filosofia.” (WERLE, 2005, p. 121)

⁸⁰ É somente na poesia que a exteriorização sensível é reduzida ao mínimo, fazendo com que os signos percam a sua materialidade. Por este lado, é possível verificar que justamente por essa característica é que a poesia já carrega em si a dissolução da arte. De acordo com Lebrun (2006, p. 63), a poesia prepara e atrasa, simultaneamente, o advento do Espírito. “Empresa ingrata que só permanece como ‘estética’ ao cegar-se para aquilo que ela anuncia objetivamente: a morte do elemento sensível e a supremacia do ‘simples signo’.”

Em relação à exposição da ação, Hegel atenta para o fato de que parece, à primeira vista, que as demais artes ultrapassam a poesia devido à riqueza de seus meios materiais, porém, esses meios de expressão não se igualam à clareza do discurso pertencente à poesia. Esta, tal qual a música, contém o princípio do perceber-se a si no interior enquanto interior e, por outro lado e ao mesmo tempo, expande-se para um mundo objetivo, que não perde totalmente a determinidade da escultura e da pintura, e é capaz de desdobrar mais do que qualquer outra forma de arte a totalidade de um acontecimento.

Além disso, a poesia é tão abrangente que pode ser encontrada em todas as formas de arte ao longo dos tempos, sendo igualmente atuante em vários deles, o que lhe confere certa autonomia⁸¹. “Nisso se ancora o fato de a poesia estar tanto aquém quanto além do princípio das demais artes.” (WERLE, 2005, p. 70)

De acordo com Hegel (2004, p. 47) a palavra é o meio de comunicação mais compreensível e adequado ao espírito. Hegel (2004, p. 42) afirma também que a obra de arte poética tem como finalidade a produção e deleite do belo. Porém, o poético só é poético no sentido estrito do termo quando, segundo Hegel (2004, p. 55), este poético se incorpora efetivamente em palavras⁸² e dá acabamento a ele⁸³. Vale ressaltar que a arte, conforme atesta Hegel (2004, p. 55), deve colocar os indivíduos em terreno diferente do que aquele que se ocupa em vida costumeira⁸⁴.

⁸¹ A importância da linguagem e, conseqüentemente da poesia, se mostra presente, por exemplo, no povo egípcio. Embora eles tenham avançado muito em relação a outros povos, como a Índia, por exemplo, eles ainda não encontraram a linguagem do espírito. “Ou seja, a arte simbólica se define por esta luta e aspiração [*Streben*] para encontrar um significado, isto é, uma linguagem, a qual todavia será apenas de fato alcançada na órbita da arte poética épica, na esfera de ação da arte clássica.” (WERLE, 2005, p. 130)

⁸² Contudo, vale a pena ressaltar que “...a poesia, segundo o seu conceito, é essencialmente *sonora*, e este ressoar pode tampouco faltar a ela - caso ela deva se apresentar completamente como arte - quanto constitui seu único lado segundo o qual ela entre em conexão real com a existência exterior. Pois letras impressas ou escritas estão sem dúvida ainda presentes externamente, todavia apenas como signos indiferentes para sílabas e palavras.” (HEGEL, 2004, p. 83)

⁸³ Hegel (2004, p. 84) insiste no fato de que não se pode contentar-se com a mera leitura da poesia. Segundo ele, justamente por causa da espiritualidade da poesia, ela não deve se afastar de si o lado de sua exteriorização efetiva se ela não quer chegar a uma incompletude semelhante à que ocorre, por exemplo, quando uma mera designação ou reprodução pretende substituir a pintura dos grandes coloristas.

⁸⁴ “Na existência cotidiana, a contingência do momento é a base do falar; mas se uma obra de arte deve surgir, então deve entrar a reflexão em vez da sensação [*Empfindung*] momentânea e mesmo o

Para tanto, no que concerne à expressão lingüística, a poesia é capaz disso desde que se sirva de outra linguagem que aquela a que se estão acostumados os indivíduos normalmente. Ela, por um lado, tem de evitar aquilo que a rebaixaria ao mero cotidiano e ao trivial da prosa e, de outro, evitar cair no gênero de discurso de edificação religiosa ou da especulação científica. “Todavia, em todos esses aspectos só pode ser traçada com muita dificuldade a linha limítrofe em que cessa a poesia e começa o prosaico, e em geral ela não pode ser indicada com exatidão firme.” (HEGEL, 2004, p. 56)

É preciso ressaltar que a arte poética, como visto acima, além de ser parte da tríade que compõe a arte romântica, também é a arte universal do espírito⁸⁵, pois está presente em todas as outras formas de arte⁸⁶. A poesia marca, por isso, “...o momento de elevação sobre a própria materialidade do sensível, porque o humano que ela reflete e apresenta não consiste mais na plasticidade de sua figura corpórea, mas na espiritualidade de sua própria vida espiritual.” (GONÇALVES, 2001, p. 180)

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 a um conteúdo específico e um círculo 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 que o seu material autêntico permanece a fantasia mesma, esta base comum universal de todas as Formas de arte particulares [*besonderen*] e artes particulares [*einzelnen*]. (HEGEL, 2004, p. 19)

A poesia, como sinaliza Hegel (2004, p. 20), é a arte onde a arte mesma começa a se dissolver e alcança o conhecimento filosófico como seu ponto de transição da representação religiosa como tal. Em relação ao conteúdo adequado à concepção poética, pode-se dizer que os interesses espirituais são o seu tema, pois, segundo Hegel

entusiasmo da inspiração não deve se abandonar, mas o produto do espírito deve se desenvolver a partir do repouso artístico e se configurar na disposição de um meditar claro e de visão ampla.” (HEGEL, 2004, p. 58)

⁸⁵ “...o desdobramento filosófico consiste, por um lado, em um aprofundamento do Conteúdo espiritual, por outro lado, na demonstração de que a arte primeiro apenas procura o seu conteúdo adequado, então o encontra e finalmente o ultrapassa.” (HEGEL, 2004, p. 19)

⁸⁶ “Na representação poética, o momento da imagem, do sensível, assume uma posição dialética, está, por assim dizer, ausente e presente, ou seja, é a própria definição dessa representação: ‘representação sensível’, na qual se articulam tanto o momento do sensível quanto do universal, onde nem o universal se encontra liberado para si nem a imagem assume predominância.” (WERLE, 2005, p. 21)

(2004, p. 25) ela teve início quando o homem empreendeu a tarefa de expressar-se a si mesmo.

Se a tarefa principal da poesia, de acordo com Hegel (2004, p. 23-24) é trazer à consciência as potências da vida espiritual, ela é a arte mais universal e a que mais amplamente ensina e ensinou o gênero humano. Diferentemente das outras formas de arte, a poesia alcança quase todas as nações em todas as épocas, uma vez que ela é capaz de abranger todo o espírito humano.

A verdadeira arte tem como princípio a universalidade de seu conteúdo. E a interioridade subjetiva da verdadeira poesia encontra ressonância imediata no coração de todos os leitores, pois os sentimentos que apresenta são universais, essencialmente humanos e reconhecidos por todos. (GONÇALVES, 2001, p. 350)

A poesia, de acordo com o autor (2004, p. 47), quanto menos for capaz de levar a uma corporificação⁸⁷ exterior, tanto mais ela tem de procurar um substituto para esta carência sensível no interior da arte, na profundidade da fantasia e na concepção artística enquanto tal. O poeta, portanto, é capacitado a penetrar em todas as profundidades do conteúdo espiritual e trazer à tona aquilo que se encontra oculto nelas diante da luz da consciência.

Grosso modo, Hegel classifica a poesia épica como o período da objetividade, a poesia lírica como o período da subjetividade e a poesia dramática como o da síntese entre a objetividade e da subjetividade.

2.4.3.1 Poesia épica

A poesia épica relata poeticamente uma ação. A poesia épica mostra como acontecem os feitos e como eles se desenrolam. A obra épica é a lenda, a Bíblia de um determinado povo e, conforme atesta Hegel (2004, p. 92), toda nação grande e significativa possui tais obras. Nesse sentido, as obras épicas são as bases da consciência de um povo.

⁸⁷ “...a amplitude da representação corresponde justamente à amplitude da própria arte da poesia, (...). O caráter universalizante da poesia necessita de uma categoria que possua também este caráter, e a representação é esta categoria. Além disso, na poesia trata-se não da representação, mas da representação *sensível*.” (WERLE, 2005, p. 123)

O poema épico recai, de acordo com Hegel (2004, p. 93), essencialmente na época intermediária da existência de um povo, na qual o espírito deste povo já se tornou suficientemente forte em si mesmo para produzir seu próprio mundo e nele se sentir familiar, mas que, ao mesmo tempo, ainda permanece inteiramente numa mentalidade viva, não dissociada do indivíduo singular como tal, sendo que a vontade e o sentimento ainda não se separam um do outro.

A forma e o conteúdo do gênero épico se desenvolvem, portanto, nesta concordância interna e de referencialidade mútua entre a totalidade e a individualidade. O solo no qual se dá esta determinação recebe a designação de estado de mundo heróico, cujo modelo maior é a épica homérica⁸⁸. Neste mundo heróico o indivíduo está em harmonia com o todo, e vice-versa, de modo que tanto a totalidade está no indivíduo quanto este nela, além de a totalidade assumir ela mesma um caráter individual, referida a um povo e a uma nação. (WERLE, 2005, p. 199)

A epopéia exige a unidade imediata do sentimento e da ação, entre os fins interiores que se executam e as contingências e eventos exteriores. Embora a epopéia deva ser de espécie objetiva, a obra de arte que expõe tal mundo deve ser de produto livre do indivíduo⁸⁹, pois apenas quando o poeta considera seu próprio espírito digno de produção, é que se pode irromper a época para a epopéia.

O poeta autenticamente épico, conforme aponta Hegel (2004, p. 95), permanece inteiramente familiar em seu mundo. Embora uma epopéia expresse a questão de uma nação, não é uma coletividade que se poetiza e sim indivíduos singulares representando uma nação.

O espírito de uma época, de uma nação, é, certamente, a causa substancial, eficiente, mas que surge ela mesma apenas para a efetividade como obra de arte quando se concentra no gênio individual *de um* poeta, o qual então leva à consciência e executa este espírito universal e seu conteúdo como sua própria intuição e sua própria obra. Pois o poetizar é uma produção espiritual, e o espírito existe apenas como consciência e autoconsciência efetivas singulares. (HEGEL, 2004, p. 96)

Conforme sinaliza o autor, na epopéia está presente tanto a comunidade substancial da vida e do agir objetivos, como também a liberdade neste agir e nesta

⁸⁸ Dentre as obras de Homero, sem dúvida a *Ilíada* é a mais citada por Hegel e tida por ele como referência, sendo a obra que mais se enquadra, por suas características, ao gênero épico.

⁸⁹ "...o tema da épica, no que toca ao ser individual, é o ser humano em sua inteireza, o ser humano que apresenta uma totalidade, vários lados concentrados numa única figura, num indivíduo." (WERLE, 2005, p. 201-202)

vida, que surgem da vontade subjetiva dos indivíduos. Hegel (2004, p. 105) indica que o estado de guerra é o modo mais apropriado para a epopéia, sendo, porém, apenas as guerras de nações estrangeiras umas contra as outras que possuem um conteúdo verdadeiramente épico. As demais guerras, como lutas entre dinastias, são mais apropriadas, segundo ele, à exposição dramática. Hegel (2004, p. 108) ainda ressalta que nem toda guerra entre nações inimigas deve ser tida como preferência épica, pois é preciso, ainda, possuir o que o autor denomina como a legitimidade universal histórica, ou seja, o que impele um povo legitimamente contra outro.

A tarefa da poesia épica é, como visto, expor o acontecer de uma ação e, vale ressaltar que o acontecimento épico só pode chegar à vitalidade poética se for possível se desenvolver com um único indivíduo, pois por mais que a epopéia tenha o objetivo como conteúdo e forma, são os indivíduos, suas ações e sofrimentos que se movem diante do espectador, uma vez que apenas indivíduos e deuses podem efetivamente agir.

Hegel (2004, p. 113) ressalta que, por isso, a poesia épica está no mesmo terreno que a poesia lírica e a dramática e acrescenta que onde reside o caráter especificamente épico na exposição de indivíduos, a objetividade do caráter épico pertence às figuras principais. Além disso, a epopéia não tem que descrever uma ação como ação e sim como um acontecimento, sendo que na epopéia domina o destino, a saber, no épico, o destino é feito como um desenrolar, uma sucessão de fatos⁹⁰.

2.4.3.2 Poesia lírica

A poesia lírica expõe de modo predominante o ânimo interior, e é, portanto, a que menos necessita do ambiente exterior, pois, “...para ela, a questão principal é o sentimento e o movimento do ânimo para si.” (HEGEL, 2001b, p. 277) Na poesia lírica se destaca a fantasia poética, é a subjetividade do criar e do configurar espirituais que são expostos. A lírica⁹¹, portanto, é a expressão do sujeito singular.

⁹⁰ “Este conteúdo, pode-se dizer, é em grande medida intuitivo, se estende num amplo campo da formação externa de um povo, num domínio ético que ainda não guarda em si nenhuma oposição e cisão interna, como no drama, mas primeiramente se apresenta em sua amplitude e multiplicidade exterior.” (WERLE, 2005, p. 204)

O conteúdo do poema lírico se limita a um lado particular, é o sujeito que se expressa, disso decorre que é o ânimo mesmo, a subjetividade enquanto tal, que é o conteúdo, pois é o indivíduo que constitui, em seu representar e perceber interior, o ponto central da poesia lírica. “A lírica autêntica, tal como toda a poesia verdadeira, tem de expressar o Conteúdo verdadeiro do peito humano.” (HEGEL, 2004, p. 168) Porém, é preciso ressaltar que de nada vale apenas o retrato da subjetividade e sim que esta seja tratada e exposta de modo poético.

...não se trata aqui apenas do mero exteriorizar assim do interior individual, (...), e sim trata-se da expressão *plena de arte* - diversa da exteriorização contingente, habitual - do ânimo poético. Por isso, por mais que justamente a mera concentração do coração se abra para sentimentos variados e considerações mais abrangentes e o sujeito se torne consciente de seu interior poético em um mundo já prosaicamente mais marcado, a lírica reclama também uma formação adquirida para a arte, a qual deve surgir igualmente como a vantagem e a obra autônoma do dom natural subjetivo elaborado para a consumação. Estes são os motivos pelos quais a lírica não permanece limitada a determinadas épocas no desenvolvimento espiritual de um povo, mas pode florescer ricamente nas épocas as mais diversas e é principalmente propícia para a época moderna, na qual todo indivíduo se atribui o direito de ter, por si mesmo, um ponto de vista e um modo de sentir peculiar. (HEGEL, 2004, p. 168)

A vantagem da lírica em relação às demais formas de poesia é que a lírica “...goza da vantagem de poder ser criada em quase todos os períodos do desenvolvimento nacional, ao passo que a epopéia permanece ligada a determinadas épocas originárias e é bem-sucedida apenas de modo eficiente em dias mais tardios do desenvolvimento prosaico⁹². ” (HEGEL, 2004, p. 158)

⁹¹ A *Lied* é a forma suprema da poesia lírica. Pois, “...esta lança suas raízes na poesia épica, se desdobra na direção de um isolamento da subjetividade e a seguir se detém numa operação no terreno propriamente intimista desta subjetividade.” (WERLE, 2005, p. 209) A *Lied* é uma junção de música com poesia. Hegel concebe que a forma tanto da música quanto da poesia é o sentimento. “Assim, embora historicamente o *Lied* tenha se encaminhado para esta fusão com a música, o desenvolvimento lírico ‘normal’ dos *Lieder* na poesia não é o *Lied* musicado, mas o processo interior da própria poesia lírica rumo a uma certa universalidade e objetividade da subjetividade, (...). Esse desenvolvimento da lírica se deve a uma diferença formal básica segundo a qual operam a lírica e a música com o sentimento: a lírica *representa* o sentimento, opera no nível específico da poesia, a representação sensível, ao passo que a música torna o sentimento intuível, busca manter-se fiel ao seu princípio formal de desenvolver o nível de sentimento a partir de dentro.” (WERLE, 2005, p. 237)

⁹² Em contrapartida, é preciso ressaltar que a poesia lírica apenas consegue chegar a um desenvolvimento quando o mundo exterior já está constituído em relações civis e sociais. A lírica, portanto, estabelece no campo do universal o conteúdo que está retido no âmbito do sentimento, porém esse sentimento ou conteúdo é comum a um povo ou a uma época também apenas quando certo povo ou época conseguiu atingir determinado desenvolvimento subjetivo.

Assim como se pode encontrar na epopéia muitas espécies propensas ao tom lírico de expressão, a lírica também pode tomar como objeto e forma um acontecimento épico, porém seu tom fundamental deve permanecer inteiramente lírico, uma vez que a questão principal não é a descrição e a ilustração do acontecimento e sim o modo de apreensão e o sentimento subjetivo⁹³.

Se no âmbito dos poemas líricos se expõe a totalidade de um indivíduo conforme seu movimento poético interior, em relação ao poeta lírico, portanto, este não precisa tomar como ponto de partida acontecimentos exteriores, e sim deve apreender as relações de acordo com sua individualidade poética, sendo o exterior apenas uma ocasião ou oportunidade para expressar a si mesmo, ou seja, ele deve procurar em si mesmo o estímulo e conteúdo⁹⁴.

O poeta lírico é, então, inteiramente livre, na medida em que “...não é a ocasião exterior que como tal, mas ele *mesmo*, com o seu interior, que se torna objeto (...)” (HEGEL, 2004, p. 164) O poeta lírico deve dizer tudo aquilo que se configura poeticamente em seu ânimo e na sua consciência.

A matéria [*Stoff*] do poema lírico não é, a saber, o objeto em seu desdobramento real pertencente a ele mesmo, e sim o movimento interior subjetivo do poeta, cuja uniformidade ou alternância, inquietude ou repouso, flui tranquilo ou agitação e sobressaltos mais turbilhonantes, devem se exteriorizar também como movimento temporal dos sons da palavra em que o interior se dá a conhecer. (HEGEL, 2004, p. 179-180)

Na lírica, como observado, não é nem a coletividade objetiva nem a ação individual que fornecem a forma e o conteúdo, e sim o sujeito enquanto sujeito. É claro, porém, que isso não deve ser compreendido, conforme salienta Hegel (2004, p. 167), como se o indivíduo, com o objetivo de poder se exteriorizar de maneira lírica, devesse, por isso, se livrar de toda e qualquer conexão com os interesses e intuições nacionais.

⁹³ “O objeto que melhor representa na arte este princípio é o sentimento do amor, abordado por Hegel como um conceito central da cavalaria romântica. O amor se expressa no nível formal do sentimento, ou seja, se revela como uma subjetividade que possui uma conexão no sensível e não comporta uma clareza completa. Sua sede é o ânimo (*Gemüt*), e justamente por isso, por causa desta naturalidade e sensibilidade, conjugada com a interioridade, o amor romântico é um objeto tão adequado ao ideal da arte, perfazendo o momento de maior beleza da arte romântica.” (WERLE, 2005, p. 214-215)

⁹⁴ “Aqui o homem se torna em sua interioridade subjetiva ele mesmo obra de arte.” (HEGEL, 2004, p. 165)

2.4.3.3 Poesia dramática: tragédia e comédia

Hegel (2004, p. 200) é categórico em afirmar que a poesia dramática⁹⁵ é o supremo estágio da poesia e da arte em geral. De acordo com ele, a poesia dramática reúne em si mesma tanto a objetividade da epopéia quanto a subjetividade da lírica. O drama é a exposição de ações e relações humanas. Vale ressaltar que o drama é produto de uma vida nacional já bem desenvolvida, uma vez que ele pressupõe como passado tanto os dias poéticos originários da epopéia, quanto a subjetividade da efusão lírica.

A via de acesso privilegiada para investigar esta natureza ao mesmo tempo dupla do drama consiste em partir de seus dois momentos básicos de afirmação histórica, os quais assumem, como seu princípio imanente de constituição, cada um dos pólos em reunião no gênero dramático: a tragédia antiga e o drama moderno. (WERLE, 2005, p. 239)

A tragédia antiga⁹⁶ representa o lado objetivo dessa reunião, enquanto que o drama moderno fornece maior ênfase na subjetividade. A tragédia se realiza no período clássico, enquanto o drama moderno ocorre no período romântico. Se o drama⁹⁷, como definido anteriormente por Hegel, deve manter em si ambos os lados, ele tem por isso que levar à intuição, assim como a epopéia, um agir, um atuar, um acontecimento, pois o drama não se desenvolve em um interior em oposição a um exterior. Da mesma maneira também o indivíduo não permanece preso à sua autonomia fechada, e sim se coloca em oposição e em luta contra outros.

“Por isso, no drama, a determinidade do ânimo se dirige aos impulsos, à efetivação do interior por meio da vontade, à ação, torna-se exterior, se objetiva e, desse modo, se volta para o lado da realidade épica.” (HEGEL, 2004, p. 203) A ação é, portanto, a

⁹⁵ Hegel afirma (2004, p. 242) haver entre a tragédia e a comédia uma terceira espécie principal da poesia dramática que é, contudo, de menos importância, embora nela se aspire à mediação entre o trágico e o cômico, ou pelo menos ambos os lados se reúnem sem se isolar. Aqui se situa, segundo o autor, o drama satírico, no qual a ação, embora não trágica, permanece de espécie séria, e o coro dos sátiros é tratado de maneira cômica. Também a tragicomédia Hegel (2004, p. 243) insere nesta classe. “A mediação mais profunda, porém, da concepção trágica e cômica, para um novo todo, não consiste na justaposição ou na transformação destas oposições, e sim em seu equilíbrio reciprocamente alternado.”

⁹⁶ Seu centro articulador é o divino se exercendo de modo imediato no mundo.

⁹⁷ No drama se consolida a representação sensível, ou seja, tanto a representação, quanto o sensível buscam espaço. É preciso mencionar, portanto, que o drama opera no e com o limite da arte, ou seja, a categoria fundamental do drama é a ação. Se até mesmo na pintura a representação de ações já é percebida, ainda mais a comparando com a escultura, a pintura não tem, por isso, de fornecer a exposição do interior tal como interior e sim por meio das ações que exterioriza este mundo interior, podendo-se concluir com isso que a arte já está tomando outros rumos e, numa primeira impressão, apontando para sua própria supressão.

vontade executada e é ao mesmo tempo algo sabido, tanto no que se refere à sua origem, quanto no que se refere a seu resultado final.

É deste modo unicamente que se mostra a ação como *ação*, como execução efetiva de propósitos e fins interiores, com cuja realidade se reúne o sujeito enquanto consigo mesmo e nisso quer e desfruta a si mesmo e também deve responder como todo o seu si mesmo por aquilo que passa dele para a existência exterior. O indivíduo dramático colhe ele mesmo os frutos de seus próprios atos. (HEGEL, 2004, p. 203)

A poesia dramática, em relação à epopéia, deve se concentrar mais rigorosamente em si mesma, pois muito embora a epopéia também tenha um acontecimento individual como ponto de unidade, ela se passa sobre um terreno mais estendido, de uma ampla efetividade de um povo. Em contrapartida, a poesia dramática não se satisfaz com a expressão de uma única situação e sim expõe o que não é sensível do ânimo e do espírito como uma totalidade de estados diferenciados que, em conjunto, expressam o que se passa em seu ânimo, em seu interior.

Assim como a poesia dramática concentra em si, ao mesmo tempo, o princípio da poesia épica e da poesia lírica, a poesia dramática ressalta em determinados períodos mais um lado que outro. O lado lírico, por exemplo, encontra particularmente no drama moderno o seu lugar.

O dramático propriamente dito é, segundo Hegel (2004, p. 212), a expressão dos indivíduos na luta por seus interesses e na cisão de seus caracteres e paixões⁹⁸. O poeta dramático deve ter, por isso, de acordo com Hegel (2004, p. 205), pleno conhecimento daquilo que de interior e universal está na base dos fins, das lutas e dos destinos humanos. É importante ressaltar que os interesses, motivações, lutas não raro, podem variar de período para período, de nação para nação etc., pois...

...os fins, que entram em conflito na ação dramática e solucionam sua luta, devem possuir como base ou um interesse universal humano ou então um *pathos* que, no povo, para o qual produz o poeta, é um *pathos* válido, substancial. Mas aqui o humano universal e o especificamente nacional, no que se refere ao substancial das colisões, pode estar muito distante um do outro. Obras que num povo estão no topo da arte dramática e no desenvolvimento podem, por isso, ser inteiramente não desfrutáveis para uma outra época ou nação. (HEGEL, 2004, p. 217)

Conforme explica Hegel (2004, p. 234), para que a ação dramática possa de fato penetrar na realidade exterior, é necessário que ela seja determinada segundo sua

⁹⁸ Se na epopéia o indivíduo estava sempre em paz ou resignado com seu destino, pois era sempre guiado pela mão dos deuses, no drama há uma cisão entre o ser humano e os deuses que obriga o ser humano a assumir um dos lados do universal, ou seja, ser responsável por suas próprias escolhas.

concepção poética. Disso decorre o fato de que a poesia dramática deve ser separada em espécies particulares, a saber, a tragédia, a comédia.

De acordo com Hegel (2004, p. 236), pode-se dizer que o divino é o tema da tragédia, porém não o divino como se constitui o conteúdo da consciência religiosa como tal, mas sim como penetra no mundo, no agir individual. Dessa forma, o autor explica que o divino em sua relação mundana seria o ético, a eticidade⁹⁹.

A tragédia grega é a primeira e principal forma do drama, segundo Hegel, que realiza plenamente o conceito do drama no horizonte ideal da arte, pois seu centro articulador é o divino se exercendo de modo imediato no mundo, (...). A reconciliação [*Versöhnung*] ética está em primeiro lugar, ou seja, a exposição de uma ação legitimada eticamente na base de um conflito ou de uma colisão das potências ou forças éticas igualmente legitimadas. (WERLE, 2005, p. 243)

As potências éticas, por sua vez, são diferenciadas, assim como os caracteres agentes, por meio do princípio da particularização. A substância ética¹⁰⁰, como unidade concreta, seria uma totalidade de relações e potências diferenciadas, as quais, porém, apenas em estado de não atividade, como deuses felizes, é que realizam a obra do espírito na fruição de uma vida imperturbada. Segundo Hegel (2004, p. 237) tão legítimos quanto a finalidade e o caráter trágicos, tão necessária quanto a colisão trágica é também a solução dessa discórdia.

Convém lembrar que um sofrimento verdadeiramente trágico é sentenciado sobre indivíduos agentes como consequência de seus próprios feitos e, por isso, acima do sentimento de temor ou simpatia está o sentimento e o princípio de reconciliação, que, conforme aponta Hegel (2004, p. 239), a tragédia garante por meio da visão da eterna justiça.

⁹⁹ “A poesia no mundo grego, enquanto tragédia, pode ser tida como a forma que pela primeira vez torna explícita a *cisão* do mundo ético que até então repousava em harmonia na escultura. A tragédia rompe o equilíbrio ético prefigurando o momento do universal separado do sensível, que a religião revelada irá realizar mais tarde por meio da figura de Cristo. A poesia prepara assim o terreno da figura da religião, e depois que esta se estabelece, na era romântica cristã, recebe dela os princípios figurativos, mas sem deixar de obedecer aos parâmetros da figura da arte, na qual tem, em primeiro lugar, o seu domicílio. Isso significa que em momento algum a arte deixará de ser arte, mesmo nos momentos de maior proximidade com elementos formais advindos da religião, como, por exemplo, no moderno drama do caráter de Shakespeare, cujos personagens transferem a religiosidade ética, de matriz luterana, para a esfera da subjetividade particular e finita das paixões.” (WERLE, 2005, p. 95)

¹⁰⁰ “Essa eticidade é a justiça perene dos povos, são os deuses expostos em si e para si, que fixam determinadas leis não-escritas que governam os seres humanos, leis que possuem uma proveniência obscura ou natural, justamente por se colocarem no princípio do mundo ético. Esta dimensão objetiva se mostra introjetada pelo indivíduo, para quem a eticidade não é algo separado dele, e diante de que ele tem um dever ou uma obrigação, pois as potências éticas regem a vida dos indivíduos.” (WERLE, 2005, p. 246)

Na medida em que o trágico, de acordo com este princípio, reside principalmente na intuição de um tal conflito e de sua solução, somente a poesia dramática, segundo todo o seu modo de representação [*Darstellungsweise*], está ao mesmo tempo capacitada a fazer do trágico, em sua abrangência e decurso totais, um princípio da obra de arte e configurá-lo completamente. (HEGEL, 2004, p. 239)

O mesmo princípio que forneceu o fundamento da separação da arte dramática em comédia e tragédia também fornece suporte para o desenvolvimento das mesmas. Para o agir verdadeiramente trágico, Hegel (2004, p. 245) afirma que é necessário que já se tenha despertado o sentimento da liberdade e da autonomia individuais ou pelo menos a autodeterminação de querer responder livremente pelos próprios atos e as conseqüências decorrentes deles.

O começo da poesia dramática reside, conforme aponta Hegel (2004, p. 246), nos gregos¹⁰¹, pois é com eles que o princípio da individualidade livre torna pela primeira vez possível a consumação da arte clássica. Na tragédia é o direito ético da consciência em vista de uma ação determinada que fornece a tônica, sendo que na comédia são os mesmos interesses públicos que são ressaltados.

Na poesia moderna romântica, ao contrário, é a paixão pessoal, o destino de um indivíduo em particular que fornece o objeto. Nesse sentido, conforme atesta Hegel (2004, p. 247), o interesse não está na legitimidade e necessidade ética, ao contrário do que é para a antiguidade, e sim o interesse é dirigido para a pessoa singular e sua própria situação¹⁰².

Desse modo, se fazem valer com direito, à diferença dos conflitos simples que encontramos nos antigos, a multiplicidade e plenitude dos caracteres agentes, a estranheza de enredamentos que sempre de modo renovado se entrelaçam, os fios da intriga, a contingência dos eventos, em geral todos os lados cujo tornar-se livre diante da substancialidade penetrante do conteúdo essencial designam o tipo da Forma de arte romântica, à diferença da clássica. (HEGEL, 2004, p. 247)

¹⁰¹ “Nela, a saber, pela primeira vez aparece a consciência do que é o trágico e o cômico, segundo sua essência verdadeira (...).” (HEGEL, 2004, p. 248)

¹⁰² “O centro articulador do drama moderno é o princípio da subjetividade (infinita e livre), que não se encontra mais, como na Grécia, numa identidade com o mundo exterior, e sim numa oposição.” (WERLE, 2005, p. 257) Essa situação também abre precedente para a dissolução da arte, uma vez que ao tentar se libertar do sensível e da relação com o mundo exterior, o princípio romântico tende a se afastar cada vez mais do sensível. “O espírito certamente não se opõe mais de modo ferrenho ao sensível, como no círculo religioso da arte cristã [primeiro capítulo da Forma de arte romântica], ainda tentando se libertar deste sensível, nem opõe abstratamente seus princípios subjetivos ao mundo, buscando realizá-los, como na cavalaria [segundo capítulo da Forma de arte romântica]. Mas, certo de si mesmo, agora ele irá afirmar a sua esfera subjetiva inteiramente livre do exterior ou se exercendo nele como absolutamente certa de si mesma. O conceito de ‘obra de arte’ cai para segundo plano, uma vez que o interesse está concentrado na subjetividade, a saber, no tratamento subjetivo de todo e qualquer conteúdo.” (WERLE, 2005, p. 258) Como fica evidente, ainda há a necessidade de reconciliação, porém, essa reconciliação se desloca da idéia clássica de reconciliação objetiva e ética para uma reconciliação enquanto tal, ou seja, na reconciliação moderna se afirma sempre uma decisão subjetiva.

O terreno da ação trágica, tal como a epopéia, é oferecido pelo estado de mundo que Hegel define como heróico. Segundo o autor, somente nos tempos heróicos é que as potências éticas universais surgem. De acordo com Hegel (2004, p. 249), existem, para o ético no agir, duas formas distintas. A primeira é a consciência simples e a segunda é constituída pelo *pathos* individual¹⁰³.

Em todos os conflitos trágicos, porém, deve-se atentar para a necessidade de afastar a falsa representação de culpa ou inocência. Os heróis trágicos são, conforme aponta Hegel (2004, p. 254) tanto culpados quanto inocentes. Isso se deve ao fato de que o indivíduo age em conformidade com seu *pathos*¹⁰⁴ e isso não é, de maneira alguma, uma atitude ou ato consciente de escolha.

É esta justamente a força dos grandes caracteres, o fato de que não escolhem, e sim *são* do começo ao fim aquilo que querem e realizam. Eles são o que são, e eternamente isso, e isso é a sua grandeza. Pois a fraqueza no agir consiste apenas na separação do sujeito como tal e seu conteúdo, de modo que o caráter, a vontade e a finalidade não aparecem amalgamados em uma única coisa e o indivíduo, na medida em que nele não vive na alma finalidade alguma firme como substância de sua própria individualidade, como *pathos* e potência de todo o seu querer, pode sem decisão se mover disso para aquilo e se decidir segundo o arbítrio. Esta oscilação está afastada das figuras plásticas; o elo entre a subjetividade e o conteúdo do querer permanece para elas indissolúvel. (HEGEL, 2004, p. 254)

Sobre a tragédia moderna, Hegel (2004, p. 261) afirma que ela abriga desde o início o princípio da subjetividade, embora o autor ressalte que, por mais que no drama romântico a subjetividade forneça aos sofrimentos e às paixões o ponto central do agir humano, também não pode faltar a base de fatos concretos, tais como a família, o Estado, a Igreja etc., porém o conteúdo de seus fins é em si e para si de espécie muito subjetiva.

Os heróis da tragédia antiga clássica encontram diante de si circunstâncias sob as quais, quando se decidem firmemente a um *único pathos* ético correspondente à sua própria natureza por si mesma pronta, devem entrar necessariamente em conflito com a potência ética igualmente legitimada e oposta. Os caracteres românticos, ao contrário, estão desde o início em meio a uma amplitude de relações e condições mais contingentes, no interior das quais é possível agir dessa ou daquela maneira, de tal sorte que o conflito, para o qual as pressuposições exteriores oferecem o motivo, residem essencialmente no *caráter*, ao qual os indivíduos devem corresponder em sua paixão, não devido à legitimidade substancial, e sim porque eles definitivamente são o que são. Certamente também os heróis gregos agem segundo a sua individualidade, mas esta

¹⁰³ “Estes dois lados, dos quais cada um é tão importante como o outro para o todo – a consciência não cindida do divino e o agir lutador que, porém surge em força e ato divinos, que decide e executa fins éticos – fornecem os elementos principais, cuja mediação a tragédia grega representa [*darstellt*] em suas obras de arte como o coro e os heróis agentes.” (HEGEL, 2004, p. 249-250)

¹⁰⁴ Convém ressaltar que o *pathos* é uma potência ética que vale como força objetiva na subjetividade do indivíduo que age. Porém, é preciso deixar claro que o *pathos* não altera o indivíduo em sua subjetividade.

individualidade, como foi dito, na altura da tragédia antiga é necessariamente ela mesma um *pathos* em si mesmo ético, ao passo que na tragédia moderna o caráter peculiar como tal – no qual permanece contingente se ele agarra o que é em si mesmo legítimo ou é levado à injustiça e ao crime – se decide segundo desejos e carências subjetivas, influências externas etc. Aqui *podem* bem concordar a eticidade da finalidade e o caráter, esta congruência, porém, devido à particularização dos fins, das paixões e da interioridade subjetiva, não constitui a base *essencial* e a condição objetiva da profundidade e da beleza trágicas. (HEGEL, 2004, p. 264-265)

A diferença entre o mundo heróico e o mundo moderno moral reside basicamente na diferença de que, quando o herói antigo age, ele assume todas as conseqüências de seus atos, mesmo que não tenha sido ele o verdadeiramente culpado por alguma falta, pois ele é inteiramente responsável pelo todo. Já o drama moderno se articula entre a sustentação da individualidade, por meio do princípio da liberdade subjetiva, e sua inserção no mundo objetivo, o que faz com que haja um descompasso e uma difícil configuração dessa situação dentro do âmbito da arte.

A comédia, por sua vez, tem como seu ponto de partida o que geralmente encerra a tragédia: o ânimo absolutamente reconciliado, sereno. Conforme pontua Hegel (2004, p. 259), o cômico atua não no divino ou ético, e sim na inversão total, pois um indivíduo apenas se expõe como risível quando demonstra que não há seriedade nele em sua finalidade e vontade. O cômico, porém, não nega o ético, uma vez que o que a comédia aniquila já é por si mesmo nulo, falso ou contraditório. Essa falta de seriedade, em verdade, apenas demonstra que, pelo fato de o indivíduo não estar seriamente ligado à sua finitude.

Por meio da comédia o espírito abandona a gravidade da tragédia, e ao contrário da submissão do indivíduo a uma potência ética e às instituições, a subjetividade se afirma certa de si mesma e revela a nulidade daquele mundo, no qual ela anteriormente havia encontrado satisfação. Isso não significa que a subjetividade se entende neste caso como um elevado valor, pelo contrário, ela *sabe* que também ela perdeu efetividade, isto é, *sabe* que sua natureza sensível deixou de estar integrada ao todo harmonioso e que a beleza é um ideal que não é mais realizável. (WERLE, 2005, p. 304)

Na comédia, como visto, é a subjetividade que conquista o domínio. Enquanto que na tragédia os indivíduos se destroem por meio da unilateralidade de seu querer e caráter consistentes, na comédia intui-se a vitória da subjetividade. O terreno universal da comédia, conforme sinaliza Hegel (2004, p. 240) é um mundo no qual o homem como sujeito se faz prevalecer. Todavia, é preciso atentar que nem todo agir destituído de substância é, por causa dessa nulidade, cômico. Aliás, confunde-se com freqüência o risível com o cômico, o que deve ser desfeito.

Ao cômico, pertence em geral a coragem e a confiança infinitas de se estar inteiramente acima de sua própria contradição. Ao cômico pertence também a felicidade e o bem estar da subjetividade que, certa de si mesma, sabe suportar a dissolução de seus fins e realizações em geral¹⁰⁵.

Na comédia é a subjetividade que afirma a destruição do interesse ético, fornecendo assim o descompasso entre a subjetividade e o mundo no qual ela é colocada. Vale ressaltar que a comédia, já nessas configurações, é observada por Hegel no período clássico, sendo ela que demarca precisamente a passagem do mundo grego para o mundo cristão, a passagem da arte clássica para o descompasso do romântico.

Ao se interpretar por este viés, é possível perceber que Hegel deixa claro que a arte começa a fenecer já na dissolução do período clássico em transição para o começo do período romântico, quando a arte perde sua harmonia. Para sustentar essa argumentação, percebe-se que Hegel, no fim de sua obra *Cursos de Estética*, afirma que com a arte romântica está a subjetividade “...livre em si mesma se movendo espiritualmente, a qual, em si mesma satisfeita, não mais se une com o objetivo e o particular e traz à consciência o negativo desta dissolução no humor da comicidade.” (HEGEL, 2004, p. 275) Nesse sentido, a comédia pode ser apontada como a culpada pela dissolução da arte em geral, ou seja, o fim da arte.

...se a comédia expõe esta unidade apenas na autodestruição – na medida em que o absoluto, que se quer produzir para a realidade, vê esta efetivação mesma aniquilada por meio dos interesses tornados agora livres por si mesmos no elemento da efetividade e apenas voltados para o contingente e o subjetivo – então a presença e a 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 que tudo que não lhes corresponde se suprime e apenas a subjetividade como tal se mostra, ao mesmo tempo, nesta dissolução, como certa de si mesma e em si mesma assegurada. (HEGEL, 2004, p. 275)

A comédia, ao deixar o indivíduo agir em sua subjetividade aponta para a dissolução da arte. Mas longe de parecer contraditório uma arte particular apontar para o fim da arte, a comédia só faz ressaltar a sistemática da dialética hegeliana, uma vez que

¹⁰⁵ “O interesse da comédia na estética de Hegel está menos no fato de que constitui uma variação do gênero dramático do que na posição específica que assume na concepção hegeliana da arte e da poesia em geral: a comédia é a arte ou a poesia que já não é mais propriamente poesia e arte, isto é, se encontra situada no domínio do fim da arte. Por meio da comédia, a representação poética chega a um grau de representatividade em que deixa de ter qualquer referência positiva com o sensível, vale dizer, com o ético. A subjetividade chega aqui ao reconhecimento de que é nela somente que deve buscar sustentação, de modo que o mundo ético perde o seu sentido.” (WERLE, 2005, p. 301)

a arte é apenas uma das três etapas do conhecimento rumo a esse saber e, por isso, deve ser necessariamente superada¹⁰⁶.

¹⁰⁶ “As últimas páginas da Estética são extremamente significativas: a época da tragédia quando é, de acordo com Hegel, terminada, a arte se inclina para a subjetividade, a qual, contente dela, satisfaz-se pelo humor. Mas, ao crer do filósofo, o humor é um sintoma de decadência e destruição da arte por ela mesma. Voltado para o passado, Hegel era invisível às novidades e não podia suspeitar a força vivificante que, ao século XIX, iria saltar da sátira.” (GOULIANE, 1970, p. 299-300)

3 O FIM DA ARTE

1 Fim ou Morte da Arte na filosofia da arte de Hegel

Um dos pontos mais polêmicos da obra *Cursos de Estética* são as considerações a respeito do fim da arte. Embora Hegel não se detenha demasiadamente no tema e nem destine um capítulo específico a ele, suas conclusões são, ainda hoje, objeto de discussão¹⁰⁷.

É preciso deixar claro que a formulação do fim da arte não aparece explicitamente nem nas leituras da obra *Cursos de Estética*, nem nas obras de maior afirmação do autor. Também é preciso ter em mente que Hegel não decreta a morte ou fim da arte em nenhum lugar específico e nem de maneira explícita e categórica. O que o autor faz é apenas afirmar ao longo de *Cursos de Estética* que a arte é coisa do ‘passado’, transcendeu a ela mesma, é algo ‘superado’, já não mais satisfaz os interesses mais profundos do espírito etc.

As conclusões e observações feitas pelo autor permitem entender que a contextualização hegeliana do lugar da arte a partir do final do século XVIII é, acima de tudo, um indício real das mudanças da condição da arte no momento em que a arte moderna principia seu percurso¹⁰⁸. Embora Hegel se situe na soleira da arte moderna, é preciso ressaltar que para ele a arte já inicia seu declínio logo que a arte clássica entre em decadência.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Segundo Geulen (2006, p. 8), o fim da arte é um tema denso e cercado de contradições e inconsistências, que não dispõe de consenso entre aqueles que tenham se detido na estética hegeliana.

¹⁰⁸ “O declínio da arte romântica incita Hegel a se perguntar sobre as perspectivas da arte de seu tempo. Os grandes artistas, os artistas autênticos crêem poderem responder a uma profunda exigência interna e se tornam a voz das aspirações de seu povo; forma e conteúdo têm sua origem na necessidade dessas exigências profundas. A arte deve ser atual, e Hegel não pretende pôr a prova o caráter humanista da arte de sua época. Esta arte encontra os seus assuntos (e Hegel, ao dizer isso, pensava sem dúvida em Goethe), no humanismo, o que quer dizer, (...) em qualquer sentimento que é universalmente humano: alegrias e sofrimento, aspirações, ações e destino. Este leque, extremamente largo e variado, (...), exige uma consideração sob o ângulo da atualidade, porque o presente é único; qualquer que seja a sua origem ou seu passado, (...)” (GOULIANE, 1970, p. 292)

¹⁰⁹ “A única figura encontrada na história da estética que compreendeu as complexidades do conceito de arte - e que tinha uma explicação *a priori* sobre a heterogeneidade da classe das obras de arte, já que, diferentemente da maioria dos filósofos, ele nutria uma visão mais histórica do que eternalista sobre o assunto - foi Hegel. A arte simbólica, em seu método, tinha de parecer diferente da arte clássica, bem como da arte romântica, e ficou claro, em conseqüência, que qualquer definição de arte que ele pudesse

Embora a arte possua o caráter de imediatidade, ela também possui o caráter de limitação, o que implica que a arte em si não é o modo mais privilegiado de elevação da verdade¹¹⁰. A arte, saber exterior e sensível, é suprassumida, culminando no pensamento consciente de si mesmo, ou seja, a Filosofia¹¹¹. É importante destacar que o que distingue arte, religião e filosofia é precisamente e somente a forma com que esses saberes se apresentam ao absoluto e não o conteúdo desses saberes.

Mas se considerarmos o modo de aparecer das configurações artísticas uma ilusão em comparação com o pensamento filosófico, com os fundamentos religiosos e éticos, temos de reconhecer que a Forma fenomênica que um conteúdo ganha no domínio do pensamento é a realidade mais verdadeira. (HEGEL, 2001b, p. 34)

Convém ressaltar que quando se afirma que a arte é suprassumida, é preciso entender que não se trata da mera substituição, e muito menos se pode aceitar a hierarquização das formas de arte como uma mera perda da matéria em relação ao conteúdo.

Pois se a matéria define a natureza da arte, a poesia desde o início, se levamos em conta o todo de sua constituição, é uma *antiarte*. E desse modo, pode-se também dizer que a poesia já mostra, ‘visivelmente’, no interior da arte, como se institui o ‘fim da arte’. A tese do ‘fim da arte’, que por si só permite várias interpretações, é então compreendida como se a arte deixasse gradualmente de ser arte e se tornasse religião, o estágio seguinte do espírito absoluto, na base de uma perda de materialidade. Esta postura de interpretação, porém, negligencia o empenho de Hegel em manter a poesia sempre dentro de limites artísticos, bem como esquece que o fim da arte não indica que a arte não seja mais arte, e sim que não mais corresponde aos supremos interesses do espírito nos tempos posteriores ao mundo grego. (WERLE, 2005, p. 48-49)

Bourgeois (2004, p. 209) destina em sua obra *Os atos do espírito* o capítulo XII, intitulado ‘Morte da arte e arte moderna’, para tratar do assunto central desta dissertação. Segundo o autor, Hegel jamais apresentou a política, a religião, e muito menos a filosofia como coisas do passado, ou seja, ele nunca proclamou a morte da política, da religião e da filosofia, aliás, longe disso. Porém, muito diferente se dá no caso da arte. Para Hegel “...o fim é ao mesmo tempo a morte, a realização é um acabamento espiritualmente negativo, o desaparecimento, na humanidade, de um interesse verdadeiro pela arte.” (BOURGEOIS, 2004, p. 209-210)

dar tinha de ser consistente com o grau de desordem perceptual e impotência indutiva.” (DANTO, 2006, p. 215)

¹¹⁰ “Na verdade, existe a questão da sensibilidade, por cujo estigma Hegel atribui à arte uma posição inferior, no reino do Espírito Absoluto, à da filosofia, que é pura inteligência, não maculada pelos sentidos, (...)” (DANTO, 2006, p. 215)

¹¹¹ “Qualquer que fosse a justificativa, Hegel afirmou que arte, filosofia e religião são os três momentos do Espírito Absoluto, de modo que os três são essencialmente o resultado das transformações de um em outro, ou modulações sob diferentes modulações, de um tema idêntico.” (DANTO, 2006, p. 32)

De acordo com Gonçalves (2004) a tese sobre o fim da arte, assim como a do fim da história, - brevemente abordada no início desta dissertação -, são todas fixações de uma concepção de história que, segundo a autora, no mínimo ignoram a compreensão histórico-dialética presente em todo o sistema filosófico de Hegel, segundo o qual não se pode falar de um fim sem que se possa pensar em um novo começo.

Bourgeois, em contrapartida, defende a proclamação da morte da arte sob a tutela da própria teoria hegeliana, pois esta teoria apresenta a arte como sendo tal que, por sua essência, sua sobrevivência é tão necessária quanto sua morte.

Uma teoria nela mesma não-contraditória da arte, que a define como aquilo cuja morte é também a sobrevivência, deve necessariamente fazer sobressair *nela* uma contradição interna. E esta contradição interna está ligada ao estatuto que lhe cabe no hegelianismo, estatuto que consiste em ser uma figura do espírito absoluto, a primeira. (BOURGEOIS, 2004, p. 211)

O autor afirma que em Hegel a morte é como qualquer outro acontecimento, porém explica que a primeira negação do que quer que seja é sua autonegação e, portanto ainda sua afirmação. É preciso, contudo, que essa autonegação seja negada para que a negação se efetive. A arte morre, portanto, duas vezes.

Uma primeira vez, numa morte e sobrevivência ainda plenamente artística, constituindo um momento decisivo da arte tal como Hegel a concebe. Uma segunda vez, numa morte e sobrevivência que a faz sair da arte concebida como momento decisivo do espírito absoluto e, desse modo, do sistema hegeliano, isto é, do interesse propriamente especulativo de Hegel. (BOURGEOIS, 2004, p. 211)

Bourgeois lembra que, de acordo com a sistematização hegeliana, a arte é a primeira figura do espírito absoluto, e que por isso é conseqüentemente supprassumida pela religião e, posteriormente, pela filosofia. Além disso, também destaca que a arte é uma manifestação sensível e por isso mesmo, finita do infinito e é exatamente esta contradição que faz com que a arte pereça.

Gonçalves (2005) atenta para o fato de que a tese da hierarquia dos três modos de apreensão do absoluto, a saber, intuição (*Anschauung*), que seria dada pela arte, representação (*Vorstellung*), que seria dada pela religião, e conceito (*Begriff*), que seria a filosofia, é freqüentemente utilizada para discutir a tese do fim da arte. Segundo a autora, Hegel utiliza essa hierarquia para enfatizar uma forma de ultrapassagem da arte, que vai de seu momento originário, no qual ela teria sido plenamente satisfatória, até o

momento contemporâneo a Hegel, onde a arte finalmente se integra ao pensamento reflexivo¹¹².

Somente um certo círculo e estágio pode ser exposto no elemento da obra de arte. Para ser autêntico conteúdo da arte, a verdade ainda deve possuir a determinação de poder transitar para o sensível e de poder nele ser adequada a si, como é o caso, por exemplo, dos deuses gregos. Em contrapartida, 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 alto do absoluto se tornar consciente. O caráter peculiar da produção artística e de suas obras já não satisfaz nossa mais alta necessidade. Ultrapassamos o estágio no qual se podia venerar e adorar obras de arte como divinas. A impressão que elas provocam é de natureza reflexiva e o que suscitam em nós necessita ainda de uma pedra de toque superior e de uma forma de comprovação diferente. O pensamento e a reflexão sobrepujaram a bela arte. (HEGEL, 2001b, p. 34)

Essa superação da arte pela religião e pela filosofia se desdobra ao longo da história da humanidade. De acordo com Virginia Aita, em pós-fácio à edição brasileira da obra *Após o Fim da Arte*, de Arthur Danto, o fim da arte para Hegel significa que a arte não é mais a manifestação sensível do Espírito Absoluto.

A perfeita adequação de forma (modo de apresentação) e conteúdo, como a expressão sensível do conteúdo universal do espírito alcançada pela escultura grega clássica, já não poderia mais ser intuída sensivelmente, mas exigia a mediação do juízo. Sinalizava, desse modo, a passagem das formas de arte (através da religião) para a filosofia, no percurso fenomenológico e especulativo do Espírito que descreve na *Fenomenologia* e reintroduz, incidentalmente, na sua *Estética*. (AITA in DANTO, 2006, p. 276-277)

Desse modo, é possível compreender que a arte, que anteriormente era o único caminho possível para o conhecimento do absoluto, está ultrapassada, fazendo por isso parte de um passado cada vez mais remoto. Por este viés, Höslé (2007, p. 653) acredita que a tese do fim da arte é plenamente sensata, porém atenta para uma pertinente questão, a saber, questionar se a arte pretende ou visa, de fato, um conhecimento absoluto. O autor explica que a arte antiga, que Hegel tem especialmente em vista quando fala da arte em geral, pode realmente ter aspirado a essa pretensão, porém, se a arte...

...por essência, não levanta de maneira nenhuma a mesma pretensão de verdade que a filosofia, mas, pelo contrário, tem uma esfera de ação própria, então a concepção hegeliana da relação entre

¹¹² “Ao atribuímos à arte esta alta posição, devemos, entretanto, lembrar que ela não é, seja quanto ao conteúdo, seja quanto à Forma, o modo mais alto e absoluto de tornar conscientes os verdadeiros interesses do espírito. Pois justamente a sua Forma já a restringe a um determinado conteúdo.” (HEGEL, 2001b, p. 34)

arte e filosofia, em analogia com a relação entre religião e filosofia, tem de ser rejeitada como um curto-circuito, pois a tese hegeliana do fim da religião repousava sobre o argumento segundo o qual a religião teria o mesmo conteúdo da filosofia, porém apenas conseguiria apreendê-lo em uma forma deficiente e que ela, portanto, pretenderia o mesmo que esta, sem, no entanto, fazer justiça de modo consistente à sua pretensão. Se, no entanto, a arte tem uma outra pretensão que a religião e a filosofia, então ela não pode se tornar supérflua por causa desta. (HÖSLE, 2007, p. 654)

Hegel admite que a arte sirva para exprimir o absoluto, contudo, afirma que o conhecimento que ela pode dar é inferior à religião e à filosofia¹¹³. O autor não acredita que a arte possa representar para o homem moderno o que ela representou para o homem antigo, ou seja, ele não acredita que a arte possa ser para o homem moderno a exposição imediata de uma verdade divina, o que foi por muito tempo o fundamento da existência humana¹¹⁴.

Seja como for, o fato é que a arte não mais proporciona aquela satisfação das necessidades espirituais que épocas e povos do passado nela procuravam e só nela encontraram; uma satisfação que se mostrava intimamente associada à arte, pelo menos no tocante à religião. Os belos dias da arte grega assim como a época de ouro da Baixa Idade Média passaram. A cultura [*Bildung*] da reflexão, própria de nossa vida contemporânea, faz com que nossa carência esteja, ao mesmo tempo, em manter pontos de vista universais e em regular o particular segundo eles, seja no que se refere 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. Mas para o interesse artístico bem como para a produção de obras de arte exige-se antes, em termos gerais, uma vitalidade, na qual a universalidade não está presente como norma e máxima; pelo contrário, age em unísono com o ânimo e o sentimento. É o mesmo que ocorre com a fantasia, que contém o universal e o racional unidos com um fenômeno concreto sensível. Por esta razão, o estado de coisas da nossa época não é favorável à arte. Mesmo o artista experiente 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 hábito universal de enunciar opiniões e juízos sobre arte. Pelo contrário, a natureza de toda a 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. (HEGEL, 2001b, p. 35)

¹¹³ “A época fez revelar-se que a filosofia, elevada ao acima do seco entendimento prosaico das Luzes, poderia dizer todo o conteúdo concreto cuja expressão fora até então reservada à arte e à religião, e melhor que as duas, na totalização transparente a si da razão. O interesse fundamental do homem, aquilo que lhe faz visar sua existência absoluta, a partir de então só pode ser satisfeito pelo saber filosofante. A cultura, laicização do culto, que se prefigurou ele próprio na arte, concentra-se claramente, nos tempos modernos, mesmo se ela não o sabe verdadeiramente, em torno do saber. Tal é a razão, segundo Hegel, da morte da arte. A arte perdeu sua razão de ser absoluta, a de dizer o absoluto, que encontrou um melhor mensageiro.” (BOURGEOIS, 2004, p. 214)

¹¹⁴ “A arte pertence como totalidade ao pasado, (...). Já não é o modo supremo de expressar a verdade do espírito, uma vez que o cristianismo e a penetração especulativa pelo conceito filosófico estão trazendo ao mundo uma nova e mais entranhada forma de verdade. A forma da arte segue sendo a forma de representação externa e, por consequência é, como totalidade, passado, mesmo quando não tem possibilidade de ser mais e mais cultivada.” (GADAMER, 2000, p. 123-124)

O caráter passado da arte pode ser observado permeando toda a obra de Hegel. Vale a pena ressaltar que Gadamer (1985, p. 15) observa que Hegel toma o fim da arte grega como o período que a dissolução da arte se inicia, pois segundo ele, para Hegel a arte já entra em decadência logo no final do período clássico.

A tese de Hegel propriamente é a de que o deus e o divino tornavam-se manifestos à cultura grega na forma de sua própria expressão plástica e configurativa e que, com o cristianismo e sua nova visão em profundidade do deus no além, já não mais era possível uma expressão adequada de sua própria verdade, na linguagem formal artística e na linguagem imagética da fala poética. A obra de arte não é mais o divino propriamente dito que nós veneramos. O caráter passado da arte apresenta uma tese que inclui o fato de que, com o fim da antiguidade, a arte tem que se apresentar como que necessitando de uma justificativa. (GADAMER, 1985, p. 15)

Se a obra de arte da Antigüidade era cultuada no espaço sagrado, a obra de arte na modernidade passa a ser tida como objeto de reflexão. O que se pode concluir então é que o que Hegel concebe é apenas a perda de uma espécie de tarefa originária da arte, pois anteriormente ela era o lugar de satisfação plena do espírito. “Para nós a arte não vale mais como o modo mais alto segundo o qual a verdade proporciona existência para si.” (HEGEL, 2001b, p. 117) De acordo com Gadamer esta é uma formulação de Hegel que, ao priorizar a reflexão...

...expressou, em agudeza radical, a pretensão da filosofia de tornar nosso conhecimento, de conhecer ela própria nosso saber da verdade. Essa tarefa e essa pretensão, que a filosofia enalteceu desde sempre, só é totalmente realizada aos olhos de Hegel, quando ela compreende, em todo seu peso, como a verdade, em desdobramento histórico, veio à tona na época. (GADAMER, 1985, p. 14)

O mundo moderno, portanto, se mostra como tendo ultrapassado o estágio no qual a arte constitui o modo mais elevado de o absoluto se tornar consciente. O que Hegel chama de fim ou morte da arte deve ser compreendido, então, apenas como o fim do papel privilegiado da mesma na revelação da verdade.

Em todas estas relações a arte é e permanecerá para nós, do ponto de vista de sua destinação suprema, algo do passado. Com isso, ela também perdeu para nós a autêntica verdade e vitalidade e está relegada à nossa *representação*, o que torna impossível que ela afirme sua antiga necessidade na realidade efetiva e que ocupe seu lugar superior. Hoje, além da fruição imediata, as obras de arte também suscitam em nós o juízo, na medida em que submetemos à nossa consideração pensante o conteúdo e o meio de exposição da obra de arte, bem como a adequação e inadequação de ambos. 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 contemplá-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. (HEGEL, 2001b, p. 35)

De acordo com Danto (2006, p. 164), Hegel estava certo ao proferir essas palavras, pois a arte a partir de então convida a uma contemplação intelectual especificamente sobre sua própria natureza, “...esteja sua contemplação sob a forma de arte em um papel auto-referencial e exemplar ou na forma de filosofia real.” Com isso, pode-se entender que, nesse momento, a filosofia se insere em todos os momentos relacionados à arte, seja como crítica estética, uma filosofia da arte, ou como uma justificativa *a priori* de um movimento artístico ou de um novo fazer da arte¹¹⁵.

Jimenez (1999, p. 179) atribui ao fim do período romântico o motivo final da morte da arte, pois, segundo ele, o mundo mudou e a elevação dos sentimentos pregada pelo romantismo degenera em formas insípidas. “O romanesco, o humor, a falta de seriedade no tratamento dos temas correspondem à irrupção de uma subjetividade às vezes brilhante, mas que doravante se preocupa exclusivamente consigo mesma e não mais com o mundo exterior.” (JIMENEZ, 1999, p. 179)

Hegel, ainda de acordo com Jimenez (1999, p.179), vislumbra degenerescência e decadência na arte de sua época, porém esse sentimento não é dominante. Hegel conduz sua obra de maneira que o fim da arte romântica coincida com o fim da arte propriamente dito, pois é quando a arte atinge seu grau supremo de espiritualização e de subjetivação, que ela desaparece enquanto arte e cede lugar para uma nova forma de conhecimento. “O mérito de Hegel foi o de ter pensado que o fim da arte romântica marcava, em sua época, a soleira da arte e da estética modernas.” (JIMENEZ, 1999, p. 184)

...alcançamos em geral como ponto final do romântico a contingência do exterior assim como do interior e um desfazer-se destes lados, por meio de que a arte mesma se suprime [*aufhebt*] a si e mostra para a consciência a necessidade de adquirir para si Formas mais elevadas, do que a arte é capaz de oferecer, para a apreensão da verdade. (HEGEL, 2000a, p. 263)

É preciso salientar que a superação da arte não significa de maneira alguma seu desaparecimento¹¹⁶. Jimenez (1999, p. 181) afirma que a arte não está de fato morta e

¹¹⁵ “Não apenas o conhecimento filosófico do espírito objetivo, também o conhecimento filosófico de arte e religião deve-se, segundo Hegel, à sua crise. Assim, uma estética filosófica – tal qual desenvolvida pela primeira vez na condição de disciplina autônoma, não muito tempo antes de Hegel – já pressupõe que a arte tenha perdido sua força.” (HÖSLE, 2007, p. 473)

¹¹⁶ “...desde que Hegel pela última vez apresentou a Estética, no Inverno de 1828-29, na Universidade de Berlim, assistimos ao nascimento de muitas e novas obras de arte e correntes estéticas. Mas esta foi uma possibilidade que Hegel nunca quis negar. Todavia uma pergunta permanece: é a arte ainda uma forma essencial e necessária em que acontece a verdade decisiva para o nosso ser-aí histórico, ou deixou a arte de ser tal?” (HEIDEGGER, 2008, p. 66)

nem que os artistas deixaram de existir, mas sim que ela cessou de representar o que significava para as civilizações anteriores.

Assim, o fim da arte pode ser compreendido como o fim do verdadeiramente ideal na obra de arte, sendo o fim desta apenas o fim do papel privilegiado da arte na revelação da verdade, pois ela já não pode mais transferir para os homens os mais altos conceitos.

Ora, a tese assim compreendida do fim da arte decerto é realmente aceitável – desde que ela apenas diga que a arte não possui mais a suprema autoridade, mas que esta passou, já com o cristianismo, para a religião, e, na Modernidade, finalmente, para a filosofia. Porém, Hegel quer dizer mais: o próprio desenvolvimento da arte tenderia a dissolver a unidade do interior com o exterior, que é essencial para a arte, na direção de uma pura interioridade – o espírito apenas se consumaria ao abandonar aquela unidade e, com isso, o chão da arte. (HÖSLE, 2007, p. 474)

Hösle, na citação acima, atenta, ainda que de maneira tácita, para o fato de a poesia contribuir sobremaneira na dissolução da arte, uma vez que ela é a arte particular que mais tende a dissolver o exterior e partir para a pura interioridade, fazendo com que o exterior, que é condição fundamental para a arte se realizar, seja substituído pela interioridade.

No entanto, todos esses fatores não significam que a arte não possa continuar enriquecendo a experiência humana. Segundo Gonçalves (2004) é exatamente porque o homem moderno não se contenta mais com contemplação estética imediata como um modo suficiente de acessar a verdade, pois a arte, assim como a religião, perdeu seu valor de outrora, é que o homem moderno criou por si e para si mesmo a necessidade de refletir sobre a arte.

A aparente sentença de morte, ou a proposição sobre a dissolução da arte, freqüentemente identificada na estética hegeliana, não passa, na verdade, de uma observação histórica e racional do nascimento da reflexão sobre a arte, ou, mais precisamente, da filosofia da arte, e aponta, em última instância, para um fenômeno que só irá se concretizar inteiramente no século XX: a crítica da arte.

Esta idéia da passagem da arte para uma racionalização, do pensar a arte, aparece também em Bourgeois (2004, p. 220). De acordo com ele, Hegel caracteriza a época da morte da arte como a da fundação dissolvente da arte na estética. Assim, é quando a arte se faz estética que a estética hegeliana considera sua tarefa acabada.

O próprio Hegel (2000a, p. 346) afirma que a arte, segundo seu conceito, não tem nada mais como sua vocação senão produzir para o presente adequado, sensível, “...o que é em si mesmo pleno de Conteúdo e, por isso, 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 [*Erscheinungsweise*].”

Pode-se concluir, portanto, que a tese sobre o fim da arte levada literalmente é uma concepção que certamente ignora a dialética presente em todo o sistema filosófico hegeliano, pois a figura da arte não ‘morre’ no sistema, e sim tem um fim apenas na medida em que não mais satisfaz os altos interesses do Espírito.

Fica claro também que Hegel não acredita que a arte possa ser para o homem moderno a exposição imediata de uma verdade divina, o que foi por muito tempo o fundamento da existência humana. Se a obra de arte da Antiguidade era cultuada no espaço sagrado, a obra de arte na modernidade passa a ser tida como objeto de reflexão.

Nesse sentido, o fim da arte pode ser compreendido como o fim do verdadeiramente ideal. Este fim, porém, não supõe um pessimismo hegeliano diante da arte. Aliás, este problema não pode ser entendido como o fim da produção de objetos artísticos, e sim deve ser compreendido apenas como o fim do papel privilegiado da arte na revelação da verdade.

Podemos bem ter a esperança que a arte vá sempre progredir mais e se consumir, mas sua Forma deixou de ser a mais alta necessidade do espírito. Por mais que queiramos achar excelentes as imagens gregas de deuses e ver Deus Pai, Cristo e Maria expostos digna e perfeitamente - isso de nada adianta, pois certamente não iremos mais inclinar nossos joelhos. (HEGEL, 2001b, p. 117-118)

Percebe-se aqui claramente, no desenvolvimento hegeliano da arte, que a dissolução do que o autor denomina por arte romântica coincide com a constatação do fim da arte como modo privilegiado de exprimir o absoluto, já iniciada após o fim da arte clássica.

Em contrapartida, junto à posição que tivemos de atribuir à arte no decurso de seu desenvolvimento, a relação inteira se modificou completamente. Não devemos, todavia, ver isso como um mero infortúnio casual, pelo sentido prosaico, da falta de interesse e assim por diante, mas é o efeito e a progressão da arte mesma que, na medida em que leva à intuição objetiva a matéria que habita nela mesma, neste mesmo caminho ela oferece, em cada progresso, uma contribuição para se libertar ela mesma do conteúdo exposto. (HEGEL, 2000a, p. 339)

Além disso, segundo Jimenez (1999, p. 181) o contexto social, político, econômico da Alemanha de então, era pouco favorável a um clima cultural e artístico sereno. “Essa época é crepuscular, opaca, marcada pela industrialização, pelo nascimento da economia capitalista, pela sujeição do indivíduo às instituições.” Hegel, de acordo com Jimenez (1999, p. 183), ignora o que acontecerá com a arte moderna,

porém ele esboça acreditar em uma ‘tendência’ para uma crescente afirmação da liberdade do artista e, portanto, da autonomia da estética.

Com isso pode-se entender que a arte, embora já não possa mais transferir para os homens os mais altos conceitos, que são dados pela religião e filosofia ela ainda pode, certamente, continuar enriquecendo a experiência humana.

A tese sobre o fim da arte é a porta de entrada para as considerações sobre a arte dos principais autores do século XX, e parece confirmar que de fato não há morte da arte, mas que este prenúncio hegeliano significou somente a evidência histórica de um momento de ruptura de conteúdo para a arte que, tendo anteriormente um conteúdo religioso, caminhou para um novo tipo de arte, onde a reflexão passa a estar na ordem do dia.

Diante deste fato inegável, resultante da evolução da própria cultura humana em direção ao mundo moderno dominado pela dita ‘cultura da reflexão’ (Bildung der Reflexion), as alternativas possíveis de interpretação sobre o destino da arte apresentadas por Hegel (...), são substancialmente diversas. A primeira opção consiste em interpretar este fenômeno do desenvolvimento da arte como uma espécie de decadência da mesma, afinal, as obras de arte deixaram de ‘ser veneradas e adoradas como divinas’, sendo então literalmente ‘ultrapassadas’ (überflügelt) pela reflexão ou pelo pensamento. A outra opção de interpretação deste mesmo processo é, entretanto, muito mais construtiva. O desenvolvimento da arte se daria a partir de sua emancipação em relação à religiosidade, de sua secularização e ao mesmo tempo da necessidade crescente da própria cultura humana de refletir sobre ela, a partir do momento em que as obras de arte são apreendidas como produtos culturais e históricos da humanidade. A inserção da reflexão na arte se dá assim principalmente através de sua posição no âmbito da história. (GONÇALVES, 2005)

O que a racionalidade da arte inaugura nesse momento é o próprio cotidiano reflexivo do homem moderno, afastando-se daquele primeiro momento em que a arte estava presa ao sensível e, num segundo momento, no qual a arte se aproxima da religião. Inaugura-se, então, um tempo em que se tem como necessidade um fascínio de liberdade, diferente da idéia de liberdade para os gregos, uma liberdade para o auto-conhecimento e conhecimento do mundo e, conseqüentemente, para a instauração de um novo modo de fazer arte.

O que Hegel concebe, portanto, é apenas a perda de uma espécie de tarefa originária da arte, que até então era o lugar de satisfação plena do espírito, porém, o espírito do mundo atual se mostra como tendo ultrapassado o estágio no qual a arte constitui o modo mais elevado de o absoluto se tornar consciente¹¹⁷.

¹¹⁷ “A decisão final acerca do veredicto de Hegel ainda não foi proferida; com efeito, por detrás deste veredicto acha-se o pensamento ocidental desde os gregos, pensamento que corresponde a uma já conhecida verdade do ente. A decisão acerca do veredicto de Hegel será proferida, se o chegar a ser, a

A arte tem, portanto, de um lado, de ter uma relação com a verdade; de outro lado, porém, tem de, em primeiro lugar, levantar uma pretensão menor de verdade do que a filosofia e a religião, e, em segundo lugar, levantar a pretensão a algo próprio, que não esteja supassumido na filosofia, a fim de não forçar ninguém à concepção de que ela apenas realizaria algo que a filosofia poderia propriamente fazer melhor. Tal pretensão, (...), é pretensão da beleza. (HÖSLE, 2007, p. 655)

O belo, de acordo com Hösle (2007, p. 658), tem, em Hegel, sua origem no verdadeiro e, mesmo que esse fato possa incomodar os que querem sustentar a idéia de uma autonomia absoluta da arte, esta argumentação exposta pelo autor seria a única possibilidade de conferir ao belo um valor racionalmente fundamentável.

2 Hegel, Arthur Danto e o outro fim da arte

Dentre todos os autores influenciados pelas obras hegelianas e em especial pela polêmica questão do fim da arte, está Arthur Danto. Embora este seja um autor contemporâneo e que tenha presenciado todo o percurso da arte após o decreto hegeliano, Danto de fato concorda com a tese do fim da arte e com os motivos que levaram Hegel a tal conclusão.

Muito embora vários outros autores tenham se inspirado em Hegel para formular seus pensamentos e idéias concernentes à estética, Danto é, sem dúvida, o autor que ideologicamente mais se aproxima de Hegel. Talvez o mais interessante da aproximação entre os dois autores resida no fato de que o próprio Danto também proclamou outro fim da arte, porém muito posterior ao fim proclamado por Hegel, sendo um fim da arte já situado na contemporaneidade.

No ano de 1984, o filósofo e crítico de arte Arthur Danto publica um artigo chamado ‘The End of Art’ [O fim da Arte]. Mais tarde, em sua obra *Após o fim da arte*, o autor afirma que tanto ele como Hans Belting¹¹⁸ não pretendiam apresentar a morte da arte, e sim defender um argumento sobre como um determinado processo de práticas havia dado lugar a outro processo.

Nenhum de nós estava falando em *morte* da arte, embora meu próprio texto acabasse sendo o artigo principal em um volume sob o título *The Death of Art* [A morte da arte]. O título não era meu, visto que eu estava escrevendo sobre uma forma de narrativa que, assim eu pensava, havia

partir da própria verdade do ente e a propósito dela. Mas até lá, o veredicto de Hegel permanece válido. Só por isso é que é necessária a pergunta sobre se a verdade, que o veredicto enuncia, será definitiva e o que se passa, se assim for.” (HEIDEGGER, 2008, p. 66)

¹¹⁸ Belting é um dos maiores nomes no pensamento sobre artes visuais da atualidade.

sido objetivamente se completado na história da arte, e era essa narrativa, pareceu-me, que havia chegado a um fim. Uma história havia acabado. Não era meu ponto de vista que não haveria mais arte, o que certamente significa ‘morte’, mas o de que, qualquer que fosse a arte que se seguisse, ela seria feita em benefício da narrativa legitimadora, na qual fosse vista como a próxima etapa apropriada da história. O que havia chegado a um fim era a narrativa, e não o fim da narrativa. Apresso-me a esclarecer. (DANTO, 2006, p. 5)

Assim fica claro que similarmente a Hegel, Danto (2006, p. 23) também não entende o fim da arte como a morte desta e afirma que sua intenção inicial era...

...anunciar que havia ocorrido algum tipo de encerramento no desenvolvimento histórico da arte, que uma era de surpreendente criatividade, com uma duração de aproximadamente seis séculos no Ocidente, havia chegado ao fim, e que, qualquer que fosse o tipo de arte a ser desenvolvido a partir de então, seria marcado pelo que eu estava preparado a chamar de caráter *pós-histórico*.

É preciso ressaltar mais uma vez que, assim como Hegel, Danto também não pretendeu enunciar um fim da arte no sentido literal do termo¹¹⁹. Aliás, convém deixar claro que nem Hegel nem Danto estavam anunciando um tempo em que não se faz mais obras de arte, ou onde os artistas deixariam de existir ou de ter um papel relevante. Sendo assim, a não-confirmação da tese de Danto não se assenta no fato de a arte continuar sendo produzida e sim no tipo de arte que passa a ser feita. Esta posição que Danto adota em relação ao tipo de arte que passa a ser produzida também se assemelha deveras ao que Hegel já havia configurado anteriormente, a saber, a arte não mais representar valores que antes representava.

Segundo Danto (2006, p. 26), o fim da arte tal como pensa ocorreu duas décadas antes da publicação de seu artigo. O autor afirma que observou os acontecimentos, mas na época não os percebeu como sendo marcadamente o fim da arte, ou pelo menos não como o fez em 1984, justificando que as descrições realmente importantes de acontecimentos são frequentemente indisponíveis àqueles que presenciam esses acontecimentos.

Quem, em visita à Stable Gallery na East 74th Street em Manhattan, para ver as obras de Warhol, poderia saber que a arte havia chegado a um fim? Alguém pode ter expressado isso como um juízo de valor, desprezando as *Brillo Boxes* e tudo o que a *pop art* representava. Mas o fim da arte jamais se apresentou sob a forma de um juízo crítico, e sim como juízo histórico efetivo. (DANTO, 2006, p. 27)

¹¹⁹ “...é claro que eu não havia declarado de maneira nenhuma que a arte estava *deixando de ser feita!*” (DANTO, 2006, p. 29)

Danto (2006, p. 34) afirma adotar uma postura hegeliana em relação ao fim da arte: “...penso que o fim da arte consiste na tomada de consciência da verdadeira natureza filosófica da arte. O pensamento é completamente hegeliano (...)”.

Para corroborar Hegel, Danto situa o momento em que aquele escreveu suas idéias, ou seja, por volta do ano de 1828. De acordo com Danto (2006, p. 35), o período de 1828 a 1964 é o período do modernismo¹²⁰ entendido como Era dos Manifestos.

Um manifesto, segundo Danto (2006, p. 38), distingue determinada arte como sendo a arte verdadeira e única em detrimento das outras, como se a arte do movimento expressado por determinado manifesto tivesse feito a descoberta filosófica do que a arte essencialmente é.

A questão sobre a Era dos Manifestos é que ela trouxe o que supunha ser filosofia ao centro da produção artística. Aceitar a arte enquanto arte significava aceitar a filosofia que a libertava, e a filosofia em si mesma consistia em uma espécie de definição hipotética da verdade da arte, e também, muitas vezes, em uma releitura tendenciosa da história da arte como história daquela verdade filosófica. (DANTO, 2006, p. 34)

Uma vez que cada manifesto pretende definir a arte filosoficamente, Danto atenta para o cunho visionário da idéia hegeliana, pois ao invés de proporcionar uma ‘satisfação imediata’, a arte se dirigiu não mais aos sentidos e sim ao que Hegel chamou de juízo, ou seja, às crenças filosóficas sobre o que é arte¹²¹. “Assim, é quase como se a estrutura do mundo da arte consistisse exatamente não em ‘criar de novo arte’, mas em *criar arte explicitamente para o propósito de saber filosoficamente o que é arte?*” (DANTO, 2006, p. 36)

É claro que, como o próprio Danto (2006, p. 37) ressalta, nem toda a arte visual da era pós-hegeliana é filosófica da maneira que a arte direcionada pelos manifestos o é. Grande parte dela, Danto sustenta que se dirige para o que Hegel denominou de ‘satisfação imediata’, que aquele entende como sendo a satisfação não mediada pela teoria filosófica¹²².

¹²⁰ “O modernismo na arte representa o limite antes do qual os pintores dedicaram-se a representar o mundo como este se apresentava, pintando pessoas, paisagens e acontecimentos históricos como eles próprios se apresentavam ao olhar. Com o modernismo, as próprias condições de representação tornaram-se centrais, de modo que a arte de certa forma se tornou seu próprio assunto.” (DANTO, 2006, p. 9)

¹²¹ “A filosofia da arte depois de Hegel pode ter sido estéril, mas a arte, que estava buscando progredir para a compreensão filosófica de si mesma, foi bastante rica: em outras palavras, a riqueza da especulação filosófica era semelhante à riqueza da produção artística.” (DANTO, 2006, p. 36)

¹²² Danto se refere aqui especialmente aos impressionistas e sustenta que para os apreciar não é preciso

Contudo, a grande descoberta filosófica decorrente do modernismo¹²³ da Era dos Manifestos, Danto (2006, p. 38) entende que foi o fato de não existir uma arte mais verdadeira do que outra, assim como não há uma única forma que a arte deva assumir¹²⁴. Se até o século XX se acreditava que as obras de arte poderiam ser sempre identificadas como tais, porém posteriormente se pôs o problema filosófico de explicar por que obras de arte são de fato obras de arte.

O fim da arte, para Danto, é definitivamente o fim de uma narrativa do desenvolvimento histórico da arte, que se iniciou no *Quattrocento* com Vasari, culminou com Clement Greenberg na narrativa modernista (de Manet, 1880, à década de 1960), e entrou em colapso, na década de 1960, com o paradoxo da Brillo Box, o *ready-made pop* de Andy Warhol, indistinguível de uma mera coisa. Por conseguinte, o problema da identidade da obra de arte, equacionando filosoficamente (no argumento ‘dos objetos materialmente indiscerníveis’), se generaliza a todo o gênero de arte e, revogado seu caráter empírico e imediato, passa a ser uma questão metafilosófica e histórica, esta reconstruída interpretativa e criticamente.

Isso significou que, com a arte pós-histórica, isto é, um *avant-garde* dos anos 60 e 70, uma história da arte consumava seu propósito e convertia-se na sua própria consciência (‘autoconsciência da sua identidade’) tornando assim acessível, ao conceito filosófico, a verdadeira natureza da arte. (AITA in DANTO, 2006, p. 273)

O que Danto (2006, p. 40) parece ressaltar é que, de certa maneira, a filosofia da arte foi subordinada à história da arte, até porque não se poderia perguntar filosoficamente pela verdadeira forma da arte até que fosse possível historicamente o perguntar, ou seja, não se poderia perguntar se a Brillo Box é arte, antes que sua possibilidade histórico-efetiva fosse possível, pois enquanto “...não fosse uma possibilidade histórica, também não poderia ser uma possibilidade filosófica.” (DANTO, 2006, p. 41)

Durante todo o século XIX, a arte foi conduzida rumo a uma autoconsciência filosófica, e isso foi tacitamente compreendido como significando que os artistas deveriam produzir uma arte que incorporasse a essência filosófica da arte. Hoje podemos verificar que se tratava de uma compreensão equivocada, e com um entendimento mais claro chega-se ao reconhecimento de que não há mais outra direção que a história possa tomar. Ela poderá ser qualquer coisa que artistas e benfeitores queiram que seja. (DANTO, 2006, p. 41)

de filosofia, pois a obra impressionista é esteticamente agradável. Contudo, o que o autor pretende enfatizar com isso é que a história não se move com movimentos abruptos e que os impressionistas seriam, por assim dizer, resíduos do que já existia. “Os pintores trabalhavam no estilo expressionista abstrato por muito tempo depois de o movimento ter chegado ao seu fim, (...)” (DANTO, 2006, p. 38)

¹²³ “O modernismo é, assim, a era da autocrítica, seja na forma de pintura, na de ciência, de filosofia ou de moral: nada mais pode ser dado como certo, e dificilmente poderá causar espécie que o século XX seja a era por excelência das convulsões. A arte, como tudo o mais, é um espelho desse todo cultural.” (DANTO, 2006, p. 77)

¹²⁴ Foi com Warhol que, de acordo com Danto (2006, p. 40) ficou claro que não há uma forma que uma obra de arte deva ter.

O que se pode concluir com as idéias de Danto em relação a Hegel, é que ambos tinham razão quanto ao fim da arte¹²⁵. Se o que Hegel entendeu como o fim da arte foi a necessidade da filosofia servindo de subsídio teórico para uma forma de fazer e pensar a arte, os manifestos são a maior prova de que o autor estava certo.

Por outro lado, Danto analisa um fim historicamente posterior a Hegel. Se este anteviu o fim da arte pelo fato desta dar lugar à filosofia, aquele viu o fim da arte pelo fato de a arte dar lugar a um espaço sem regras ou leis. “Nenhuma arte é mais historicamente imperativa comparada com qualquer arte. Nenhuma arte é historicamente mais verdadeira do que outra, nem em especial mais falsa.” (DANTO, 2006, p. 31)

Danto (2006, p. 42) refere-se especialmente a Warhol para elucidar essa nova situação. Se a arte após os anos 60 passa a ser o fim de uma narrativa vinculada à história da arte, onde a liberdade do artista passa a ser absoluta, então, conforme os dois, todos possuem mérito. É claro que isso não significa dizer que toda arte seja igualmente boa, mas apenas quer dizer que se uma arte é boa ou ruim, isso não depende do fato de ela pertencer a um determinado momento ou estilo ou de ser defendida por determinado manifesto. Disto, é possível concluir, portanto, que o que Danto vislumbra é um período em que não existe mais critério para se estabelecer o que é arte.

¹²⁵ “O ‘presente histórico’, para Danto, assinala tanto o fim de uma narrativa histórica quanto a tomada de consciência retrospectiva pelo filósofo da história. Em Hegel, por sua vez, a história (Geschichte) é o conjunto do passado humano, o devir realizado do homem, e a filosofia não é só o *post scriptum* da história (Minerva póstuma!), mas articula internamente como narrativa perspectivada.” (AITA in DANTO, 2006, p. 291)

CONCLUSÃO

Hegel, na obra *Cursos de Estética*, traça o percurso da arte na história. Os três grandes períodos ilustram os rumos que a arte toma e, feito esse caminho, é possível entender que o próprio desenvolvimento dialético da arte no mundo já apontava para o fim dela mesma. O desenrolar de cada período artístico, a característica de cada forma de arte, apontam para a superação da representação sensível para outra forma mais adequada.

Se no período simbólico havia um descompasso entre forma e conteúdo, sendo a primeira predominante em relação ao segundo, no clássico há uma harmonia entre forma e conteúdo e por isso ela é considerada como a arte ideal, pois neste período a harmonia e a beleza são insuperáveis. Contudo, ela fenece e parte para outro período, o romântico, onde existe um descompasso invertido do que aconteceu no simbólico, pois o conteúdo supera a forma.

O período romântico é, então, a consequência da dissolução do período clássico e aqui já se pode observar o declínio da arte, pois já aqui a arte começa a apontar para o caminho da sua própria dissolução. Porém, o período romântico, ao chegar a seu fim, também traz em si mesmo a dissolução da arte, só que desta vez de maneira final e irremediável.

Hegel entende que o ideal do belo muda de acordo com o tempo e a civilização, e por isso vislumbra estes três grandes momentos do ideal da arte ao longo do decurso da humanidade. Dentro disso, o autor subentende uma hierarquização dos vários fazeres artísticos, sendo eles a arquitetura, a escultura, a pintura, a música e a poesia. É mister ressaltar aqui que, como já visto, embora exista essa hierarquização das formas artísticas, essa classificação é muito arbitrária, pois todas as artes são feitas ao longo do tempo em todos os períodos artísticos.

O que se pode entender com esta sistematização do autor é apenas a eleição de uma arte em especial que mais se destaca em determinado período e que, por conseguinte, melhor o representou, facilitando assim o entendimento da teoria proposta pelo próprio autor, objetivando construir uma linha histórica e cronológica do desenvolvimento artístico no mundo e na efetividade.

Em relação à poesia, parece que, à primeira vista, pelo fato dela ser considerada a arte universal e estar no fim do processo evolutivo da arte, faz com que

ela seja tida como a melhor das formas particulares de arte, porém é preciso ter em mente que, se o movimento de hierarquização das formas artísticas é ele mesmo um movimento dialético, ocorre então que não há a supremacia da poesia, mesmo porque ela possui uma limitação, que é sua imaterialidade em relação às outras artes particulares.

É possível compreender, contudo, que no limite da poesia, a arte opera no limite da própria arte, uma vez que ela privilegia a ação como característica. É claro que desde a pintura, a representação de ações se torna o objeto da arte, porém no fim da poesia se encontra também o limite desta representação e por isso a própria poesia aponta para a dissolução da arte. É, portanto, somente na poesia que a exteriorização sensível passa a ser reduzida ao mínimo. Por este viés é possível concluir que justamente por essa característica é que a poesia já carrega em si mesma a dissolução da arte.

É finalmente na comédia, representação última da poesia, que o espírito abandona a gravidade da tragédia e a subjetividade se afirma certa de si mesma, revelando a nulidade daquele mundo. O que se pode entender com isso é que a própria natureza sensível deixou de estar integrada à harmonia e a beleza, tal qual como no momento da arte clássica, demonstrando que esta é fenômeno já ultrapassado e que não se pode mais voltar a ela.

A comédia, ao permitir ao indivíduo agir plenamente em sua subjetividade, aponta para a dissolução final da arte. Mas longe de parecer contraditório uma arte apontar para o próprio fim da arte, isto só parece ressaltar a lógica inerente à sistemática hegeliana, pois a arte é apenas uma das três etapas de conhecimento do espírito absoluto rumo ao saber absoluto, devendo, portanto, ser superada.

Por isso, desde sempre se deve lembrar que seja quanto ao conteúdo, seja quanto à forma, a arte não é o modo mais alto e absoluto de tornar conscientes os verdadeiros interesses do espírito, uma vez que sua forma já a restringe a um determinado conteúdo.

Se até então a arte transmitiu os mais altos valores do espírito, ou conseguiu por muito tempo transmitir fervor religioso, agora ela entra, como visto, na fase da subjetividade, onde os assuntos a serem tratados pela arte são muito diferentes dos tratados em momentos anteriores. Com essa subjetividade ditando os temas artísticos, a arte se tornou mais permissiva, ou seja, agora todos os temas podem ser tratados pela arte.

Este é o ponto de partida para que Hegel possa concluir que existe um fim da arte, pois uma vez que o conteúdo supera a forma, a arte deixa de ser a melhor maneira de se transmitir o conteúdo do espírito absoluto, sendo assim preciso achar outra maneira de se exprimir este conteúdo. A tese do fim da arte, vista por este escopo, é realmente aceitável, uma vez que o próprio desenvolvimento da arte tenderia a dissolver a unidade do interior com o exterior, indo então em direção a pura interioridade.

Porém, isso não significa que a arte deixe de existir e sim somente que a superação da arte pela religião e pela filosofia só pode ser entendida como uma superação da forma da arte enquanto a melhor forma de expressar o conhecimento rumo ao saber absoluto.

É preciso também desfazer a idéia de que o princípio dialético dos três momentos rumo ao saber absoluto serve para expressar o que ocorre no mundo real, pois essa hierarquia serve somente para elucidar por quais etapas o espírito absoluto se desenvolve rumo ao saber absoluto, que, este sim, só é possível alcançar com a filosofia, mas que de maneira nenhuma exige a aniquilação da arte ou da religião. Aliás, é importante lembrar que sem os elementos ‘menores’ desta tríade, a arte e a religião, não seria possível chegar à filosofia, ou seja, a filosofia precisa do desenvolvimento daquelas duas formas para que ela mesma possa se desenvolver.

Vale lembrar também, que, para Hegel, o saber filosófico não se restringe somente à investigação da consciência. Para este autor, o mundo concreto também é palco dos acontecimentos e, por isso, ele também deve ser levado em consideração. O pensamento é o que é ideal no mundo e se o pensamento está no mundo ele está, também, em constante mudança. A arte, a religião e a filosofia figuram o absoluto porque não existe nada que possa chegar mais além daquilo que elas podem dar conta, valendo ressaltar aqui que elas diferem entre si apenas pela maneira pela qual trazem à tona esse saber.

O que também se pretende concluir com essa dissertação é que não existe um momento em que a arte finda, morre ou deixa de ser arte. Como a arte não deixa de existir, é possível entender que o desenvolvimento da arte se daria a partir de sua própria emancipação, especialmente em relação à religiosidade, uma vez que por muito tempo a arte esteve à mercê de conteúdos religiosos.

A teoria hegeliana sobre o fim da arte, ainda que não enunciada de maneira clara e sistemática na obra *Cursos de Estética*, causou uma profunda repercussão na maneira de se pensar a arte posterior. Assim sendo, a tese sobre o fim da arte pode ser

vista como um prenúncio para as considerações sobre a arte dos principais autores do século XX.

Hegel enfatiza com o fim da arte uma nova função e significação que a arte passa a ter. Se outrora a arte sempre esteve a serviço da religião, o autor agora vê o conteúdo religioso dando lugar, entre outras coisas, a um conteúdo subjetivo, humano, prosaico. Com a emergência da subjetividade, faz-se necessário também a reflexão, tanto no sentido de se explicar a arte, quanto no sentido de se entender o que é exposto, e é por isso que o homem moderno não se contenta mais apenas com a contemplação estética imediata como modo suficiente de acessar a verdade.

O que Hegel verifica com esse novo curso inaugurado pela arte é, portanto, principalmente a possibilidade e a necessidade de uma filosofia da arte e, dessa maneira, transporta a arte também para o mundo do inteligível, do pensamento, da reflexão e, acima de tudo, da filosofia.

REFERÊNCIAS

- ARANTES, Paulo Eduardo. *Hegel: a ordem do tempo*. São Paulo: Editora Polis, 1981.
- ARAUJO, Kátia Silva. *Morte da arte? O tema do fim da arte nos Cursos de Estética de Hegel*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. (Dissertação de Mestrado)
- BORGES, Maria Lourdes. *Moralidade e Protestantismo em Hegel*. In: Hegel, a moralidade e a religião. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p. 106-116.
- BOURGEOIS, Bernard. *Hegel: os Atos do Espírito*. Trad.: Paulo Neves. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2004.
- BRAS, Gérard. *Hegel e a arte: uma apresentação da estética*. Trad.: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- CROCE, Benedetto. *Lo vivo y lo muerto de la filosofía de Hegel*. Trad.: Francisco Gonzales Rios. Buenos Aires: Ediciones Imán, 1943.
- DANTO, Arthur C. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os limites da História*. Trad.: Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Trad.: Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.
- _____. *La dialéctica de Hegel: Cinco ensayos hermenéuticos*. Quinta edição, Coleção Teorema, Trad.: Manuel Garrido. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.
- GEULEN, Eva. *The end of art: readings in a rumor after Hegel*. Trad.: James McFarland. Stanford: Stanford University Press, 2006.
- GONÇALVES, Márcia C. F. *A Dialética entre Arte e Conceito na Fenomenologia do Espírito de Hegel*. In: Revista Eletrônica de Estudos Hegelianos - Revista Semestral da Sociedade Hegel Brasileira – SHB Ano 2º - n.º 03 Dezembro de 2005. Disponível em <<http://www.hegelbrasil.org/rev03g.htm>> Acesso em 21 de fevereiro de 2008.
- _____. *A morte e a vida da arte*. Kriterion, Belo Horizonte, v. 45, n. 109, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2004000100003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 20 de outubro de 2007.
- _____. *O Belo e o Destino. Uma introdução à filosofia de Hegel*. São Paulo: Loyola, 2001.
- GOULIANE, C. I. *Hegel ou La philosophie de la crise*. Trad.: Jean Herdan. Paris: Payot, Paris, 1970.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *A Razão na História – Uma Introdução Geral à Filosofia da História*. Trad.: Beatriz Hartman. São Paulo: Centauro, 2001a.

_____. *Cursos de Estética - Vol. I*. Trad.: Marco Aurélio Werle. São Paulo: EdUSP, 2001b.

_____. *Cursos de Estética - Vol. II*. Trad.: Marco Aurélio Werle. São Paulo: EdUSP, 2000a.

_____. *Cursos de Estética - Vol. III*. Trad.: Marco Aurélio Werle. São Paulo: EdUSP, 2002.

_____. *Cursos de Estética - Vol. IV*. Trad.: Marco Aurélio Werle. São Paulo: EdUSP, 2004.

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

_____. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Epítome*, Volume. I (A ciência da Lógica) Trad.: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1969.

_____. *Fenomenologia do Espírito*. Trad.: Paulo Meneses com a colaboração de Karl-Heinz Effen e José Nogueira machado. Petrópolis, RJ: Vozes: Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2007.

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

_____. *Princípios da Filosofia do Direito*. Trad.: Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 2000b.

_____. *Vorlesungen über die Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989-1990.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad.: Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2008.

HYPOLITE, Jean. *Gênese e Estrutura da Fenomenologia do Espírito de Hegel*. Trad.: Silvio Rosa. São Paulo: Discurso Editorial, 1999.

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

JANICAUD, Dominique. *Lógica formalizante e lógica hegeliana*. in: D'HONDT.

Jacques. *Hegel e o Pensamento Moderno*. Trad.: Rui Magalhães e Souza Dias. Porto: Res, 1979.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* Trad.: Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo: Unisinos, 1999.

LEBRUN, Gérard. *A paciência do conceito: ensaio sobre o discurso hegeliano*. Trad.: Silvio Rosa Filho. São Paulo: Editora da UNESP, 2006.

LEIVAS, Claudio R.C. *A idéia de Deus como efetividade do mundo*. In: ROSENFELD, Denis L. (ed). *Hegel, a moralidade e a religião*. Coleção Filosofia Política - Série III. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p. 153-162.

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

KONDER, Leandro. *O que é dialética*. São Paulo: Editoria Brasiliense, 1999.

MENESES, Paulo. *Hegel & a Fenomenologia do Espírito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003.

_____. *A Fé e a Ilustração em luta no mundo da cultura*. In: ROSENFELD, Denis L. (ed). *Hegel, a moralidade e a religião*. Coleção Filosofia Política - Série III. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p. 9-24.

NÓBREGA, F. P. *Compreender Hegel*. 3ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

PERRY, Anderson. *O Fim da História: de Hegel a Fukuyama*. Trad.: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992.

PLANT, Raymond. *Hegel. Sobre religião e filosofia*. Trad.: Oswaldo Giacóia. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

RÉGNIER, Marcel. *Lógica e teo-lógica hegeliana*. in: D'HONDT, Jacques. *Hegel e o Pensamento Moderno*. Trad.: Rui Magalhães e Souza Dias. Porto: Res, 1979. p. 233-256.

ROSENFELD, Denis L. *Hegel*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

VIEILLARD-BARON, Jean-Louis. *Comunidade Ética e Comunidade Religiosa na Fenomenologia do Espírito*. Trad.: Lawrence Flores Pereira. In: ROSENFELD, Denis L. (ed). *Hegel, a moralidade e a religião*. Coleção Filosofia Política - Série III. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p. 48-62.

VIEIRA, Leonardo A. *Saber Absoluto: expressão filosófica de uma época*. Belo Horizonte: UFMG, 1987. (Dissertação de Mestrado)

VIEIRA FILHO, Antonio. *O estado universal do mundo: a autonomia "poética" do herói e a vida prosaica no Estado da Estética de Hegel*. São Paulo: USP, 2006.

VIEWEG, Klaus. *Religião e saber absoluto. A passagem da representação para o conceito na Fenomenologia do espírito de Hegel*. Trad.: Marco Aurélio Werle. São Paulo. In: Cadernos de Filosofia Alemã, n.10, p. 13-34, julho-dezembro de 2007.

WERLE, Marco Aurélio. *A poesia na estética de Hegel*. São Paulo: Fapesp, 2005.

_____. *O Lugar de Kant na fundamentação da estética como disciplina filosófica*. In: *Revista Dois Pontos*, Curitiba, São Carlos, vol. 2, n. 2, p. 129-143, outubro de 2005B.

_____. *Hegel e W. Benjamin: variações em torno da crise da arte na época moderna*. In: *Kriterion*. n. 104. Belo Horizonte, 2004, p.458-464.

ZEITLIN, Irving. *Ideologia y teoria sociológica*. Trad.: Nestor A. Miguez. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1977.

Referências Secundárias

ARAÚJO, Kátia Silva. *O Belo e o Destino: uma introdução à Filosofia de Hegel*. In: *Kriterion*. 2005, v. 46, n. 112, p.458-464.

BORNHEIM, G. Alberto. *Páginas de Filosofia da Arte*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998.

CROCE, Benedetto. *Breviario de Estética: cuatro lecciones, seguidas de dos ensayos y un apéndice*. Quinta Edição. Trad.: José Sánchez Rojas. Buenos Aires: Editora Espasa-Calpe Argentina S.A., 1945.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Trad.: Álvaro Cabral. 16ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

_____. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Trad.: Raul de Sá Barbosa. 4ª edição. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad.: Valerio Rohden e Antonio Marques 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

Versão Final aprovada pelo Orientador em/.../..... assinatura do orientador.



Universidade Federal do Paraná
Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em FILOSOFIA - Mestrado

ATA SESSÃO DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Defesa nº.46 de 2009

Ata da Sessão Pública, de Exame de Dissertação para Obtenção do Grau de MESTRE em FILOSOFIA, área de concentração: **HISTÓRIA DA FILOSOFIA MODERNA E CONTEMPORÂNEA.**

Ao nono dia do mês de junho de dois mil e nove, às quatorze horas e trinta minutos, nas dependências do Programa de Pós-Graduação em Filosofia – Mestrado, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, reuniu-se a banca examinadora designada pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em FILOSOFIA, composta pelos professores: Dr. José Eduardo Marques Baioni (UFSCAR), Dr. Paulo Vieira Neto (UFPR), sob a orientação do professor Dr. Vinicius Berlendis de Figueiredo, com a finalidade de julgar a dissertação do(a) candidato(a) RENATA DE PINA COSTA, intitulada "**O FIM DA ARTE NA FILOSOFIA HEGELIANA.**" para obtenção do grau de mestre em FILOSOFIA. O desenvolvimento dos trabalhos seguiu o roteiro de sessão de defesa estabelecido pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia, com abertura, condução e encerramento da sessão solene de defesa, feitos pelo Professor Dr. Vinicius Berlendis de Figueiredo. Após haver analisado o referido trabalho e arguido o(a) candidato(a), os membros da banca examinadora deliberaram pela "APROVAÇÃO" do(a) acadêmico(a), HABILITANDO-O ou NÃO ao título de Mestre em FILOSOFIA, na área de concentração em HISTÓRIA DA FILOSOFIA MODERNA E CONTEMPORÂNEA, desde que apresente a versão definitiva da dissertação conforme Resoluções da UFPR e Regimento Interno do Programa de Pós-Graduação em Filosofia - Mestrado. E para constar, eu Áurea Junglos, Secretária Administrativa do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFPR, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da banca.

Curitiba, 9 de junho de 2009.

Áurea Junglos
Secretaria Administrativa da PGFILOS/UFPR

Dr. Paulo Vieira Neto
Primeiro examinador
UFPR

Dr. José Eduardo Marques Baioni
Segundo examinador
UFSCAR

Dr. Vinicius Berlendis de Figueiredo
Orientador e Presidente da banca examinadora
UFPR