UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

MAÍRA PROTASIO DIAS DE OLIVEIRA

Experiência estética em Hegel

São Paulo
2018

MAÍRA PROTASIO DIAS DE OLIVEIRA

Experiência estética em Hegel

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Sob a orientação do Prof. Dr. Marco Aurelio Werle.

São Paulo

2018

Folha de Aprovação

Nome: OLIVEIRA, Maíra Protasio Dias de

Título: Experiência estética em Hegel

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Aprovado em: 27 de Fevereiro de 2018

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Marco Aurelio Werle, pela orientação, paciência, perseverança e confiança depositada na proposta e na minha capacidade de realizá-la.

Aos colegas e amigos feitos durante este processo, cuja troca constuiram momentos e aprendizados inegualáveis.

A João Gabriel Conque, pelo apoio, paciência, fé e determinação em me ajudar a atravessar os trechos mais áridos desta longa caminhada.

Aos meus pais, por permitirem, financeiramente, que este trabalho pudesse ser concluido da melhor maneira possível e à minha família como um todo por sempre acreditarem na minha capacidade e me apoiarem nesta escolha.

Ao CNPq, pela bolsa e confiança na importância do presente trabalho.

RESUMO

O presente trabalho é uma dissertação que tem como objetivo investigar de que modo podemos compreender o conceito de experiência estética na filosofia hegeliana, tomando como ponto de partida o modo como Hegel trabalha o conceito de experiência na *Fenomenologia do espírito*. A partir desta primeira etapa da nossa investigação, procuramos também entender de que modo o conceito de experiência pode ser entendido na *Enciclopédia das ciências filosóficas*, para somente então encaminharmos nossa análise para os *Cursos de estética*, onde podemos encontrar de fato um trabalho voltado prioritariamente para o tema da arte e, desse modo, é onde encontraremos uma forma de pensarmos o conceito de experiência observado nas duas obras supracitadas no contexto específico da estética, isto é, da filosofia da bela arte. Assim sendo, o presente trabalho busca analisar, ao longo dos segundo e terceiro capítulos, os diversos aspectos presentes nos *Cursos de estética* que apresentam-se com maior relevância à luz do nosso objetivo, a investigação do tema da experiência estética, mantendo-nos em referência ao conceito de experiência apresentado de início, no primeiro capítulo.

Palavras-chave: Hegel. Experiência estética. Filosofia da arte.

ABSTRACT

The present work is a dissertation that aims to investigate how we can understand the concept of aesthetic experience in Hegelian philosophy, taking as the starting point the way Hegel works the concept of experience in the *Phenomenology of the spirit*. From this first stage of our research, we also seek to understand how the concept of experience can be understood in the *Encyclopedia of philosophical sciences*, to only then progress our analysis to the *Hegel's aesthetics: lectures on fine art*, where we can find indeed a work focused primarily on the theme of art and thus is where we will find a way to think of the concept of experience observed in the two works mentioned above in the specific context of aesthetics, i.e. the philosophy of art. That being said, the present work seeks to analyse, throughout the second and third chapters, the various aspects present in *Hegel's aesthetics: lectures on fine art* which have greater relevance in light of our objective, the investigation of the theme of aesthetic experience, keeping us in reference to the concept of experience presented at the beginning, in the first chapter.

Key Words: Hegel. Aesthetic experience. Philosophy of art.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO 8
1.1. O papel da arte no sistema hegeliano 9
1.2. Arte e sistema na *Fenomenologia do Espírito* 12
1.3. Principais objetivos 13
2. CAPÍTULO I 15
2.1. O percurso traçado por Hegel na *Fenomenologia do Espírito* 15
2.2. Conceito de experiência na *Fenomenologia do Espírito* 18
2.3. A seção "Religião da arte" na *Fenomenologia do Espírito*..... 22
2.4. Conceito de experiência ao longo da *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* 28
2.5. Arte enquanto parte do sistema da *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* 31
3. CAPÍTULO II 35
3.1. Cursos de Estética: o conceito de arte..... 35
3.2. Forma de arte simbólica e a chamada pré-arte..... 38
3.3. Forma de arte clássica e o mais perfeito equilíbrio 43
3.4. Forma de arte romântica e a arte que ultrapassa a si mesma 45
3.5. A experiência estética como movimento dialético interno da própria arte 52
4. Capítulo III 54
4.1. O artista diante de sua obra 54
4.2. As artes particulares e a experiência que podem proporcionar ao seu público 58
4.3. Hegel, leitor de Shakespeare 63
4.4. Hegel, leitor de Homero 66
4.5. Experiência estética e o desenvolvimento do espírito 68
5. Conclusão 69
6. Referências bibliográficas 72

1. Introdução

A presente pesquisa tem como principal objetivo explorar o conceito de experiência estética[1] em Hegel. O caminho para realizar tal intento, no entanto, está cheio de opções e escolhas que devem ser feitas de modo a não nos desviarmos do assunto que de fato nos interessa.

Uma possibilidade de caminho a ser seguido seria uma análise minuciosa dos seus *Cursos de Estética*[2]. Este seria, inclusive, o caminho aparentemente mais natural, já que é a sua única obra dedicada exclusivamente ao campo da arte. Basta uma leitura mais atenta, no entanto, para identificarmos o problema dessa abordagem exclusivamente voltada para os *Cursos de Estética*. Pois em toda a sua descrição da arte, em suas Formas, modos e especificidades, Hegel não chega a usar propriamente o termo *Erfahrung* [experiência]. Ele chega a falar em termos afins, como "efeito" e "espectador", mas não chega a cunhar propriamente o termo *experiência estética*. Encontramo-nos, assim, diante de um impasse: se na obra em que Hegel trata mais especificamente das manifestações artísticas, não é possível encontrar um conceito claro do que poderíamos entender, no contexto da sua filosofia, por *experiência estética*, onde nos restaria procurar?

Abre-se assim a possibilidade de, em vez de nos concentramos exclusivamente nos *Curso de Estética*, abrirmos espaço para um estudo em outras obras hegelianas sobre o conceito de experiência e da possibilidade de associar o mesmo com o que Hegel expõe nos *Cursos de Estética* acerca da arte. Com esse objetivo em mente, o presente trabalho buscará elucidar o conceito de experiência conforme ele se mostra na *Fenomenologia do Espírito*[3] e na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*[4].

---

[1] Assim como Hegel aponta, no primeiro volume de seus *Cursos de Estética*, é preciso deixar claro que nossas menções aqui ao termo "estética" se referem, exclusivamente, ao seu sentido mais usual e restrito referente à arte, e não ao seu sentido original que diz respeito a todo o campo do sensível. Para mais detalhes, ver HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética I*, p. 27.

[2] Utilizaremos aqui a versão brasileira, com tradução de Marco Aurélio Werle, revisão técnica de Márcio Seligmann-Silva e consultoria de Victor Knoll e Oliver Tolle - 2. ed. rev. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

[3] Utilizaremos aqui a versão brasileira, com tradução de Paulo Menezes e colaboração de Karl-Heinz Efken e José Nogueira Machado. - 4ª edição - Petrópolis, RJ: Vozes: Bragança Paulista: Editora Unbiversitária São Francisco, 2007.

[4] Utilizaremos aqui a versão brasileira, baseada na edição de 1830 em compêndio. Texto completo, com os adendos orais, traduzido por Paulo Menezes, com a colaboração de José Machado. - São Paulo: Loyola, 1995.

A escolha da primeira tem como fundamento a importância que o conceito de experiência tem nesta obra, como será mostrado a seguir, assim como a singularidade que o conceito nesta obra apresentado possui. Já a escolha da segunda se dá, principalmente, por ser a obra que estabelece o sistema que será perpetuado pelos *Cursos de Estética*, dando assim mais consistência para a associação que pretendemos fazer, além de cronologicamente estar mais próxima dos *Cursos de Estética* do que a *Fenomenologia do Espírito*.

1.1. O tema da arte no sistema hegeliano

Um ponto que precisamos esclarecer, antes de entrarmos no que Hegel entende por arte em seus *Cursos de Estética*, é o que ele está entendendo por estética [Ästhetik]. Segundo Hegel, embora o termo remeta originalmente ao estudo da sensibilidade como um todo, e não apenas à arte, o seu uso já está tão intrinsecamente ligado à filosofia da arte que não valeria a pena estabelecer um segundo nome para algo que já está, ao menos na linguagem comum, associado ao termo estética[5].

O fato de seus *Cursos de Estética* não tratarem da sensibilidade de modo geral e, sim, exclusivamente da arte, não é uma decisão arbitrária ou de fundo exclusivamente técnico; é reflexo do alto grau de importância que Hegel dá à arte. É importante lembrar que Hegel está diante de toda uma tradição que não só valorizava o belo natural, mas acabou por estabelecer uma hierarquia em que o belo artístico era sempre, de uma maneira ou de outra, subordinado ao belo natural, pois era tratado como mera cópia ou representação artificial do belo natural. Hegel, no entanto, inverte por completo esta lógica. Pois o belo artístico é o único dos dois que é produzido efetivamente pelo espírito e, em Hegel,

[5] "O nome *estética* decerto não é propriamente de todo adequado para este objeto, pois 'estética' designa mais precisamente a ciência do sentido, da *sensação* [*Empfinden*]. Com este significado, enquanto uma nova ciência ou, ainda, enquanto algo que deveria ser uma nova disciplina filosófica, teve seu nascimento na escola de Wolff, *na época* em que na Alemanha as obras de arte eram consideradas em vista das sensações que deveriam provocar, como, por exemplo, as sensações de agrado, de admiração, de temor, de compaixão e assim por diante. Em virtude da inadequação ou, mais precisamente, por causa da superficialidade deste nome, procuraram-se também formar outras denominações, como o nome *kalística*. Mas também este se mostrou insatisfatório, pois a ciência à qual se refere não trata do belo em geral, mas tão-somente do belo da *arte*. Por isso, deixaremos o termo estética assim como está. Pois, enquanto mero vocábulo, ele é para nós indiferente e uma vez que já penetrou na linguagem comum pode ser mantido como um nome. A autêntica expressão para nossa ciência é, porém, '*filosofia da arte*' e, mais precisamente, '*filosofia da bela arte*' ". *Cursos de Estética, V. I*, p. 27.

> 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 é por ela gerada. Neste sentido, o belo natural aparece somente como um reflexo do belo pertencente ao espírito, como um modo incompleto e imperfeito, um modo que, segundo a sua *substância*, está contido no próprio espírito[6].

Hegel atribui, assim, um status mais elevado ao belo artístico do que ao belo natural, de modo a colocar uma filosofia da arte como a que ele tenta empreender no mesmo nível de uma "filosofia da religião" ou de uma "filosofia da filosofia", o que tem muito a ver com o fato de a arte, a religião e a filosofia serem as três expressões da ciência do espírito hegeliano, como veremos na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*.

Dando continuidade a este pensamento que vê o belo natural como menos espiritual e, portanto, mais distante do verdadeiro do que a própria arte, Hegel associa à natureza um primeiro estágio do espirito, um estágio finito, passageiro e altamente contraditório, no qual o espírito se encontra separado da natureza, olhando-a como um sujeito em si mesmo olha para um objeto à sua frente; espírito e natureza encontram-se, assim, radicalmente separados um do outro. Este primeiro modo de posicionar-se, no entanto, justamente por ser tão limitado, só satisfaz o espírito até certo ponto[7].

Desse modo, o espírito faz um movimento de elevar-se acima do natural e buscar, assim, o absoluto. E buscá-lo não só como objeto de saber, mas também como o seu verdadeiro si mesmo, o que leva o espírito não só a conhecer o absoluto como a ser, ele mesmo, o espírito absoluto. É, portanto, deste processo de transição entre o ponto mais limitado do espírito, o ponto referente ao natural, e o ponto mais elevado e infinito do espírito, o ponto referente ao absoluto, que parte não só a arte, como também a religião e a filosofia, suas ciências irmãs.

Estes três "reinos do espírito absoluto" pertencem, assim, igualmente à esfera do espírito absoluto por serem os três modos distintos de se ocupar em expressar adequadamente o verdadeiro (em si e para si mesmo). A arte, a religião e a filosofia são, portanto, Formas pelas quais o absoluto em seu caráter abstrato torna-se efetivo, concreto; são os modos que possibilitam ao espírito conjugar harmoniosamente seu aspecto abstrato e seu aspecto efetivo.

---

[6] HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética*, V. *I*, p. 28.

[7] "A natureza não lhe está contraposta como o outro *posto por meio dele*, no qual ele retorna a si mesmo, mas como ser-outro [*Andersseins*] insuperado e limitado, ao qual, como se o outro fosse um objeto encontrado à frente, o espírito permanece relacionado enquanto o subjetivo em sua existência de saber e de vontade e apenas pode figurar em natureza o outro lado". HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética I*, p.108.

A *primeira* Forma desta apreensão [E*rfassen*] é um saber *imediato*, e exatamente por isso *sensível*, um saber na Forma [*Form*] e na forma [*Gestalt*] do próprio sensível e objetivo, no qual o absoluto chega à intuição e à sensação. A *segunda* Forma, por conseguinte, é a consciência *que representa*; a *terceira*, por fim, é o *livre pensamento* do espírito absoluto[8].

Assim sendo, a arte, a primeira Forma de apreensão do absoluto, apresenta à consciência uma configuração sensível que, não obstante, possui um significado e um conteúdo dos mais altos e profundos, pois diz respeito ao verdadeiro. Ela conjuga com perfeição o abstrato e o fenômeno, de tal modo que não se vê mais nenhum dos dois em separado e, sim, o objeto artístico concreto onde se encontram ambos os aspectos perfeitamente interpenetrados.

A arte, no entanto, não é estática. Ela cresce, "evolui".[9] Vai além de seus próprios limites. O Espírito passa a exigir da arte algo que sua Forma já não pode fornecer, criando um status complicado para a arte, status este referido por muitos como o "Fim da arte". Hegel, porém, não chega a decretar de fato o fim (no sentido comumente dado de "morte") da arte, mas sim estabelece que:

> 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.[10]

Isto é, o fim da arte representa apenas o fim de uma determinada visão da arte, de uma determinada função atribuída a ela, e ao mesmo tempo o início de outro momento. É inicialmente o início de uma arte mais voltada para a subjetividade, a forma de arte romântica. É também o início do declínio do papel da arte como manifestação mais elevada possível do espírito e o início da tomada desse lugar pela religião, o que é o mais próximo que podemos dizer que Hegel chega de um diagnóstico do "Fim da Arte".

A religião, por sua vez, toma o lugar da arte buscando um retorno à interioridade e à subjetividade por meio da representação. Ela se opõe, assim, ao caminho da configuração sensível da arte e introduz em contrapartida a devoção do interior, ausente na primeira Forma.

---

[8]HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética, vol. I*, p. 116.

[9] "No progresso da formação cultural surge em geral em cada povo uma época em que a arte aponta para além de si mesma". (HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética, vol. I*, p. 117)

[10] HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética, vol. I*, p. 34.

Por fim, surge a terceira Forma do absoluto, a filosofia, que é capaz de, simultaneamente, superar [*aufheben*] e conjugar em si as duas Formas anteriores, a arte e a religião. Pois ela contém o lado objetivo da arte – embora aqui este lado se apresente na Forma do *pensamento* e não mais como uma configuração sensível – e o lado subjetivo da religião – que aqui já surge como o *pensar* e não mais como mera devoção.

1.2. Arte e sistema na *Fenomenologia do Espírito* e na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*

A visão de arte expressa na Fenomenologia do Espírito difere em algum medida da que Hegel desenvolve na Enciclopédia das Ciências Filosóficas, da qual os Cursos de Estética podem ser vistos como uma consequência. Entretanto, isso não significa necessariamente que Hegel tinha um certo conceito de arte e que, mais tarde, ele simplesmente mudou de ideia. Não se trata de uma mudança de opinião, mas, sim, dos princípios e objetivos que regem cada uma dessas obras. Pois precisamos entender que tanto a Fenomenologia do Espírito quanto a Enciclopédia das Ciências Filosóficas são parte de um mesmo sistema, o sistema hegeliano[11], mas também constroem para si um sistema próprio; há, assim, o sistema da Fenomenologia da Espírito, assim como há o sistema da Enciclopédia das Ciências Filosóficas.

Desse modo, qualquer interpretação sobre o conceito de arte nestas obras deve, necessariamente, passar por uma análise do contexto onde tal conceito surge dentro da obra e do modo pelo qual Hegel escolhe abordar tal questão. Devemos, portanto, voltar um pouco à estrutura da *Fenomenologia do Espírito* para, assim, compreendermos o lugar que esta "Religião da Arte" tem no pensamento de Hegel, conforme exposto nesta obra.

Observando as diferenças que existem entre o que Hegel apresenta na *Fenomenologia do Espírito* e o sistema apresentado por ele primeiramente na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* e depois nos *Cursos de Estética*, temos na *Fenomenologia do Espírito* uma lógica própria, diferente da presente em obras posteriores do autor. Isso porque ela funciona como uma espécie de História do espírito e, portanto, as suas divisões e subdivisões não são exatamente partes de um mesmo assunto, mas sim figuras, ou momentos, do espírito.

---

[11] É importante reconhecer que tratar a *Fenomenologia do Espírito* e a *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* como partes de um mesmo sistema pode ser alvo de problematização, mas vamos aqui entender, como outros intérpretes, que, embora essas obras constituam em si mesmas um sistema, podemos também vê-las como parte do sistema hegeliano como um todo – procurando, sempre, preservar as características individuais de cada uma.

Ao contrário da *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, onde há uma clara divisão de três modos de ciências filosóficas, a arte, a religião e a filosofia, aqui o único desses três elementos que aparece claramente como uma figura do espírito é a religião. Não há uma menção à filosofia como uma figura própria, apenas como parte da *Fenomenologia do Espírito* como um todo, e a arte aparece apenas em relação à religião, em uma subseção intitulada "Religião da arte". Ainda assim, é possível encontrarmos muitos paralelos entre o sistema apresentado em suas obras posteriores e o percurso do espírito aqui delineado.

1.3. Principais objetivos

O tema da experiência estética vem levantando o interesse da filosofia, para o bem e para o mal, por séculos. Em Platão, por exemplo, é o caráter negativo que é atribuído à experiência estética, no contexto de *A República*, que serve de base para a problematização do lugar do poeta na sociedade ideal, o que acabará a levar à expulsão dos poetas da cidade. Em Aristóteles o tema novamente surge, desta vez positivado, na forma do conceito de catarse. Com a inauguração do uso do termo Estética para designar uma filosofia da arte, na modernidade, o tema volta a ganhar espaço, tornando-se razão para as mais ferozes disputas.

Debruçar-se sobre o tema da experiência estética, desse modo, não é uma tarefa nova. Este não é um tema, de modo algum, inaugurado por Hegel. Muito pelo contrário, este é um tema que vem acompanhando a história da estética e da filosofia da arte, seja quando tem lugar de destaque, seja quando deve se conter a fazer parte do pano de fundo. Então o que justificaria o interesse deste tema justamente em Hegel e não em qualquer outro autor que pertença a esta tradição de pensadores que buscaram compreender o fenômeno artístico?

Entendemos que existe algo no que Hegel entende por experiência e que tentaremos, aqui, transpor especificamente para o campo da arte, que não há em nenhum outro filósofo antes dele. Estudar o que Hegel compreende por experiência estética nos daria, assim, uma luz sobre o tema da experiência estética de modo geral e, mais especificamente, sobre as contribuições hegelianas a respeito da arte, assim como as perspectivas futuras às quais as mesmas dão origem.

Dito isso, buscaremos, no próximo capítulo: (1) elucidar o conceito de experiência, conforme apresentado na *Fenomenologia do Espírito*, assim como o seu caráter único, radical e transformador; (2) mostrar de que modo a questão da arte é apresentada, ainda na *Fenomenologia do Espírito*, no contexto da "Religião da arte"; (3) apresentar em que medida este conceito permanece ou não o mesmo no contexto do sistema apresentado por Hegel na

sua *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*; (4) e esclarecer a posição que a arte ocupa, na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, enquanto parte do sistema e em que medida esta posição é determinante para as teses que Hegel irá apresentar ao longo de seus *Cursos de Estética*.

No segundo e terceiro capítulos, teremos como objetivo: (1) demonstrar de que modo podemos transpor o que Hegel entende por experiência, nos contextos tanto da *Fenomenologia do Espírito* quanto da *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, para um conceito de experiência estética baseado no contexto dos *Cursos de Estética*; (2) apresentar as formas de arte e que tipo de experiência estética poderia ser associado a elas, a partir dos *Cursos de Estética*; (3) expor o que Hegel apresenta acerca das artes particulares (isto é, a arquitetura, a escultura, a pintura, a música e a poesia, necessariamente nesta ordem) e de que modo cada uma delas possibilita uma espécie de experiência específica que as outras quatro não seriam capaz de produzir; (4) mostrar qual seria o papel do artista nesta tríade artista – obra de arte – espectador, os três elementos da produção da experiência estética, e em que medida ele muda de acordo com a forma de arte e com a arte particular envolvida.

2. Capítulo I - Arte e experiência pré-*Cursos de Estética*

2.1. O percurso traçado por Hegel na *Fenomenologia do Espírito*

Pode-se apresentar a estrutura que compõe a *Fenomenologia do Espírito*, em linhas gerais, da seguinte forma[12]: há uma parte, até certo ponto, pré-textual, composta do prefácio e da introdução. O desenvolvimento em si da obra poderia ser considerado tríade, sendo composto primeiramente da seção que diz respeito à consciência, a qual pode ser subdividida por sua vez em "A Certeza Sensível ou: o Isto ou o 'Visar'", "A Percepção ou: a coisa e a ilusão" e "Força e Entendimento; Fenômeno e mundo supra-sensível". Em segundo lugar, encontra-se a seção "A verdade da certeza de si mesmo", que corresponde ao tema da Consciência de Si. Em terceiro lugar, temos a seção que diz respeito à "Certeza e verdade da razão", ao "Espírito", à "Religião" e ao "Saber Absoluto".

Hegel trabalhará com tal estrutura de forma que observamos uma análise precisa de cada figura [*Gestalt*] individualmente, sem, no entanto, termos uma análise que separa completamente cada figura, pois Hegel sempre ressalta o movimento dialético que perpassa o caminho que faz com que a consciência passe, por exemplo, da Certeza Sensível para a Percepção.

Diante da impossibilidade de fazermos, aqui, uma análise minuciosa de cada figura da consciência, vemos na Introdução da *Fenomenologia do Espírito* a possibilidade de encontrar um lugar especialmente favorável para entendermos melhor a proposta de Hegel para a obra como um todo, mas, principalmente, para estudarmos a fundo o conceito de experiência nesta obra. Isto se dá por dois motivos principais.

O primeiro é devido ao fato de que a Introdução, ao contrário do que ocorre com o Prefácio, foi concebida junto com o restante da obra e redigida antes mesmo dos capítulos que a seguem[13]. Ela pertence, deste modo, à essência da *Fenomenologia do Espírito*. Como Hyppolite defende, "Seu estudo, muito mais do que aquele do Prefácio, nos permitirá, com efeito, determinar o sentido da obra que Hegel quis escrever, assim como a técnica que é, para ele, a do desenvolvimento fenomenológico".

---

[12] Estaremos, aqui, assim como no restante do trabalho, a não ser quando indicado de outra forma, seguindo a versão brasileira da *Fenomenologia do Espírito*, 4ª edição, 2009, com tradução de Paulo Meneses e colaboração de Karl-Heinz Efken e José Nogueira Machado.

[13] Cf. HYPPOLITE, 1999, p. 19.

O segundo ponto que faz com que a Introdução seja tão importante para o presente estudo é o fato de que aqui, na Introdução, como veremos mais à frente, o autor estabelece o que irá entender por experiência ao longo desta obra, algo que é essencial para o estudo que pretendemos realizar. Seguimos, deste modo, esta interpretação de que encontramos na Introdução este lugar único para compreendermos a *Fenomenologia do Espírito* como um todo, assim como para compreender o conceito de experiência aqui abordado por Hegel[14].

Como veremos a seguir, quando tratarmos do conceito de experiência que Hegel nos apresenta na *Fenomenologia do* Espírito, outro ponto importante que precisamos ter em mente ao analisar é que Hegel tinha dado, anteriormente à publicação, um outro nome para esta obra: **Ciência[15] [***Wissenschaft***] da Experiência da Consciência[16] [***Bewußtseins***]**.

Algo que podemos extrair deste fato é que Hegel pretende realizar uma ciência na *Fenomenologia do Espírito*, de modo que precisamos entender, primeiramente, no que

---

[14] Precisamos ter em mente, no entanto, que a Introdução acaba correspondendo, enquanto carta de intenções, a apenas parte da *Fenomenologia do Espírito*, isto é, ela diz respeito às seções que correspondem à Consciência, à Consciência de Si e à Razão. Quando chegamos à parte que diz respeito ao Espírito, à Religião e, finalmente, ao saber absoluto, já estamos, na verdade, indo além do que a Introdução nos indica.

[15] No prefácio, p. 27, ao tratar do lugar da verdade, tendo em vista seu projeto, Hegel diz: "Colaborar para que a filosofia se aproxime da forma da ciência – da meta em que deixe de chamar-se *amor ao saber* para ser *saber efetivo* – é isto o que me proponho". Assim, devemos entender ciência, neste contexto, como o que Hegel pretende realizar em sua *Fenomenologia do Espírito.* Como a própria nomenclatura "Ciência da experiência da consciência" já aponta, conforme Stewart (2008, p. 82) confirma: "O título original era A Ciência da Experiência da Consciência, o qual aparentemente foi trocado no último minuto, de fato após algumas cópias já terem sido impressas, pelo título Ciência da Fenomenologia do Espírito" [tradução nossa]. Dito de outro modo, segundo o próprio Hegel, a ciência seria justamente o espírito em sua efetividade, o espírito que se sabe enquanto tal. Sobre este tópico, em seu artigo *O que Hegel entende por ciência*, p.2, Tomás Farcic Menk defende que, nesse contexto da *Fenomenologia do Espírito* poderíamos compreender Ciência [*Wissenschaft* no original] como verdade ou, pelo menos, como algo que busca a verdade. Neste contexto, Menk também relaciona o termo com sabedoria, saber e conhecimento, todos termos que têm relação justamente com a busca pela verdade. Podemos tentar entender, desse modo, ciência como esta busca filosófica pela verdade, no caso, por o que é a experiência da consciência.

[16] Quanto ao conceito de consciência, é um pouco mais complicado analisá-lo em si, dado que normalmente ele é utilizado acompanhado de um complemento: consciência-de-si, consciência natural, etc. Existem, entretanto, alguns encaminhamentos que podemos extrair das palavras de Hegel em sua *Fenomenologia do Espírito*. Na p. 46, por exemplo, em meio a discussão dos dois momentos da consciência, o saber e o objeto, ele refere-se a ela como "o ser-aí imediato do espírito [*Dasein des Geistes*]". Ou, ainda, entrando mais no que Hegel irá desenvolver ao longo de sua *Fenomenologia do Espírito,* vemos na pg. 79 a consciência continuando a ser explorada no campo da dicotomia sujeito/objeto. No § 85, Hegel diz: "Com efeito, a consciência, por um lado, é consciência do objeto; por outro lado, consciência de si mesma: é consciência do que é verdadeiro para ela, e consciência de seu saber da verdade. Enquanto ambos são *para a* consciência, ela mesma é sua comparação: é para *ela mesma* que seu saber do objeto corresponde ou não a este objeto".

consiste tal ciência. A ciência da qual ele pretende dar conta nesta obra corresponde à totalidade da experiência da consciência. Pode-se entender que Hegel busca, assim, percorrer o caminho da experiência da consciência do ponto A ao ponto B, da Figura da Certeza Sensível ao Saber Absoluto, e não apenas preocupar-se em definir seu resultado final.

Este caminho que Hegel busca percorrer acaba sendo um movimento que, em grande parte, lida com o espírito tentando encontrar-se a si mesmo, pois o percurso do espírito é interno, em busca de seu saber mais verdadeiro, ao mesmo tempo em que tenta adequá-lo ao mundo exterior e à sua observação e percepção do mesmo.

Quando observamos a descrição hegeliana deste movimento dialético que impulsiona cada figura da consciência em direção à próxima, podemos compreender um pouco melhor o modo como a dialética é descrita como história da experiência. Ao tratar da certeza sensível, por exemplo, Hegel diz, no §109:

> É claro que a dialética da certeza sensível não é outra coisa que a simples história de seu movimento ou de sua experiência; e a certeza sensível mesma não é outra coisa que essa história apenas. A consciência natural por esse motivo atinge sempre esse resultado, que nela é o verdadeiro, e disso faz experiência; mas torna sempre a esquecê-lo também, e começa de novo o movimento desde o início (*Fenomenologia do Espírito*, p. 92).

Parece, deste modo, que é justamente esta a história de todo o percurso que Hegel nos apresenta ao longo da *Fenomenologia do Espírito*: a história da experiência[17], que nada mais é que a história deste movimento dialético que coloca em questão suas certezas, para a partir deste momento de confrontamento e inadequação fazer surgir uma nova figura[18].

---

[17] Uma interpretação bem interessante a respeito do modo como o percurso exposto na *Fenomenologia do Espírito* é movido por este movimento dialético chamado de experiência é a apontada por Jean Hyppolite (1999). Aqui ele aponta, de forma um tanto sucinta, para a possibilidade de entendermos a *Fenomenologia do Espírito* como um Romance de Formação (*Bildungsroman*) filosófica: "A *Fenomenologia* de Hegel é, por seu turno, o romance de formação filosófica: segue o desenvolvimento da consciência que, renunciando às suas convicções primeiras, atinge através de suas experiência o ponto de vista propriamente filosófico, aquele do saber absoluto". É importante mantermos em mente, entretanto, como o próprio Hyppolite reconhece, que Hegel frisa que seu trabalho é científico e, portanto, denominar a *Fenomenologia do Espírito* um romance de formação filosófica possuiria uma série de complicações.

[18] Sempre que falarmos em cada nova figura [*Gestalt*] ou figuras [*Gestaltungen*], no contexto da *Fenomenologia do Espírito*, podemos entender tais termos como os modos pelos quais o conteúdo se mostra ao longo da *Fenomenologia do Espírito*. Cada nova figura é uma espécie de nova etapa percorrida pela consciência neste processo que acompanhamos ao longo da obra, conforme Hegel deixa claro na sua Introdução, pg. 75, ao buscar expor no que consiste tal processo: "A série de figuras que a consciência percorre neste caminho é, a bem dizer, a história detalhada da *formação* para a ciência da própria consciência".

2.2. Conceito de experiência na *Fenomenologia do Espírito*

Conforme indicamos anteriormente, é ainda na Introdução de sua obra que Hegel aponta para a importância que o conceito de experiência, conforme estabelecido por ele, terá ao longo da *Fenomenologia do Espírito*. Assim ele apresenta o que está entendendo, neste momento, por experiência: "Esse movimento dialético que a consciência exercita em si mesma, tanto em seu saber como em seu objeto, enquanto dele surge o novo objeto verdadeiro para a consciência, é justamente o que se chama experiência".[19]

Um aspecto para o qual Hyppolite faz questão de chamar a atenção ao comentar este trecho é o modo como Hegel trabalha a relação entre dialética e experiência ao colocar os dois termos em relativa equivalência; Hyppolite diz:

> Nesta definição, Hegel assimila a experiência feita pela consciência a uma dialética; inversamente, porém, faz com que compreendamos como a dialética, sobretudo na *Fenomenologia*, é propriamente uma experiência. Entretanto, há uma diferença entre a dialética e a experiência feita pela consciência (1999, p. 40).

Este comentário de Hyppolite é importante pois nos faz pensar sobre a intrincada relação que Hegel estabelece nesta definição entre dialética e experiência e em que sentido há uma identidade entre os dois termos. Isto é, a experiência é dialética e a dialética é uma experiência, sem que, entretanto, possamos dizer que não há qualquer diferença entre uma e outra[20].

Um ponto importante e singular nesta definição de experiência que Hegel nos apresenta é o modo como a consciência tem, sim, também um papel passivo, ou seja, é também o objeto do saber, mas, ao mesmo tempo, ela tem um papel ativo. Isto é, a experiência é uma ação exercida pela consciência e não apenas sofrida por ela. Quando Hegel nos diz, na *Fenomenologia*, que a experiência é um movimento [*Bewegung*][21] que a

---

[19] HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do espírito*, p. 80.

[20] Também Adorno ressalta este ponto em seu *Três Estudos sobre Hegel*, p. 137, ao argumentar que "O próprio Hegel identificou experiência e dialética naquela passagem da Introdução à *Fenomenologia*". É possível, desse modo, entendermos a experiência e a dialética como dois conceitos intrinsecamente ligados no contexto da *Fenomenologia do Espírito*, desde que tomemos o cuidado devido para não tratar tais termos como simples sinônimos.

[21] Não cabe aqui entrar em uma discussão mais profunda a respeito do conceito hegeliano de movimento. É importante, porém, esclarecermos que estamos entendendo neste momento por movimento um processo de base dialética, por meio do qual o espírito encontra-se a si mesmo, movimento este que nada mais é, segundo Hegel, que a experiência.

consciência exerce (mesmo que sobre si mesma), pode-se compreender que ele também está atribuindo à experiência um caráter mais ativo do que estamos acostumados a atribuir ao termo. A experiência hegeliana não se permite, portanto, ser passiva, ser algo que acontece a alguém; ela tem uma parcela ativa essencial que não pode ser negada.

Outro indício importante para o que entenderemos mais à frente por experiência estética que pode ser extraído desse trecho é o fato de a experiência não se limitar a um único momento ou a uma ação única com um fim determinado e ser, no lugar disso, um movimento dialético. A questão que surge, portanto, é a que diz respeito às consequências deste fato. Pois, a partir deste ponto de vista dialético, a experiência passa a ter um caráter processual, ela passa a ser entendida como uma espécie de conjunto de momentos, e ela, portanto, nunca se dá por satisfeita, nunca acaba totalmente.

A experiência pode ser entendida, desse modo, como um conjunto de momentos (ou de figuras do espírito) que compõe a *Fenomenologia do Espírito*. E, considerando a ideia que estabelecemos anteriormente de que poderíamos entender a *Fenomenologia do Espírito* como a história da experiência da consciência, esta história poderia ser compreendida como a história da sucessão destes momentos, os quais são conduzidos de um a outro pela experiência.

A partir disso, voltemos a ressaltar esta ideia da *Fenomenologia do Espírito* como história da experiência da consciência, dado que ela não só confirma a importância do estudo do conceito hegeliano de experiência, mas também colabora para a demonstração de que a experiência poderia ser entendida como o assunto da *Fenomenologia do Espírito*. A *Fenomenologia do Espírito* é um estudo a respeito da experiência. E, ainda que pareça complicado, desse modo, negar a relevância de tal investigação acerca do conceito de experiência, parece-me que ainda é um tema pouco abordado entre aqueles que debruçaram-se sobre esta obra de Hegel.

Um desses poucos pensadores que parecem debruçar-se com mais afinco sobre este tema é o filósofo alemão Martin Heidegger, conforme podemos ver em seu *Hegel's Phenomenology of Spirit*, que consiste no curso que ele deu nos anos 1930/31 na Universidade de Freiburg, e em seu ensaio *Hegel's Concept of Experience* (1942/43). O segundo aborda especificamente a *Introdução* da *Fenomenologia do Espírito*, seguindo-a parágrafo a parágrafo de modo a tentar esclarecer, afinal, qual seria este conceito de experiência tão único e importante que estaria presente nesta obra, enquanto o primeiro tem como objetivo abranger a obra como um todo, apesar de também ser bem metódico no sentido de segui-la seção a seção, tópico a tópico.

O ensaio é claramente mais focado na questão da experiência, mas, ainda assim, deixa algumas questões em aberto, pois Heidegger parece mais preocupado em discutir a questão da consciência e outros pontos que possuem uma relação mais indireta com o conceito de experiência apresentado na *Fenomenologia do Espírito*. Ainda assim, há algumas colocações feitas por ele que valem a pena serem examinadas.

Um ponto essencial deste novo conceito de experiência, apresentado por Hegel em sua *Fenomenologia do Espírito*, ao qual Heidegger dá ênfase em seu texto é o de que o termo experiência já não diz respeito a uma espécie de conhecimento, como os empiristas costumavam pensar, mas sim a respeito do modo pelo qual o ser se diz[22]. Heidegger, assim, busca explorar não só o fato de que o que Hegel está chamando aqui de experiência é algo que traz novas perspectivas para a compreensão do tema da experiência, mas também o fato de que a experiência é parte essencial do modo da consciência mostrar-se a si mesma. Experiência é o modo pelo qual a consciência exerce e apresenta a sua verdade[23].

De modo a dar mais força a esta ideia, separando cada vez mais o termo experiência do campo em que nos habituamos a vê-lo inserido, Heidegger também introduz a ideia de que, etimologicamente, *Erfahrung* [experiência] já teria, desde seu nascimento, essa ideia de movimento, já que *fahren* é o verbo que se refere a ir, viajar, dirigir. *Fahren* se refere, assim, sempre a uma ação que tem por base o movimento e, portanto, o termo *Erfahrung* teria também uma relação intrínseca com algo em movimento[24].

Heidegger não está totalmente distante dos termos de Hegel ao apresentar esta interpretação, mesmo porque *Erfahrung* aqui, na *Fenomenologia do Espírito*, parece seguir este sentido de um movimento. Poderíamos até ir mais longe e pensar na experiência

---

[22] "Experiência agora já não é mais o nome de um tipo de conhecimento. Experiência é agora a palavra do ser, do ser que é percebido por seres enquanto seres. Experiência dá um nome para a subjetividade do sujeito. Experiência diz o que "ser" em "ser consciente", na consciência, significa; na verdade, apenas na base desse "ser" se torna claro e inescapável o que permanece a ser pensado na palavra "consciente". HEIDEGGER, M. *Hegel's concept of experience* in *Off the beaten track*, p. 135, tradução nossa.

[23] Embora não seja nossa pretensão nos estender quanto ao conceito de verdade em Hegel, é importante termos em mente, como nos lembra Pedro Geraldo Aparecido Novelli em seu artigo *A verdade em Hegel e Marx*, que "a verdade, em Hegel, é fruto de um processo, ou melhor, é o processo" (p. 29). A verdade em Hegel, desse modo, não deve ser compreendida estática e, sim, como parte de um processo.

[24] O "*fahren* [ir, guiar, dirigir]" em *Erfahren* [experimentar], teria o sentido original de ir, de atrair ou ser atraído a algum lugar. Esta interpretação heideggeriana não é necessariamente a mais fiel do ponto de vista etimológico do termo *Erfahren*, mas sem dúvida é inspirada pela interpretação hegeliana do termo. Como vimos anteriormente, Hegel chama *Erfahren* – isto é, o verbo relativo à experiência – de um movimento dialético, dando este caráter processual ao termo.

hegeliana como uma espécie de viagem. Toda a *Fenomenologia do Espírito*, como mostramos acima, é, em grande medida, a história do percurso da experiência. Então por que não pensá-la como uma espécie de viagem por este percurso? Por que não pensar na experiência como uma espécie de viagem dialética?

Podemos ver em diversas passagens da *Fenomenologia do Espírito* este conceito de experiência apresentado na sua Introdução sendo retrabalhado e re-examinado por Hegel. Na conhecida passagem em que o autor trata da dialética do senhor e do escravo, ou, mais precisamente, no §189 da *Fenomenologia do Espírito* é possível observarmos com maior clareza de que modo a experiência age enquanto movimento dialético:

> A dissolução daquela unidade simples é o resultado da primeira experiência; mediante essa experiência se põem uma pura consciência-de-si, e uma consciência que não é puramente para si, mas para um outro, isto é, como consciência *essente*, ou consciência na figura da *coisidade*. São essenciais ambos os momentos; porém como, de início, são desiguais e opostos, e ainda não resultou sua reflexão na unidade, assim os dois momentos são como duas figuras opostas da consciência: uma, a consciência independente para a qual o ser-para-si é a essência; outra, a consciência dependente para a qual a essência é a vida, ou o ser para um Outro. Uma é o *senhor*, outra é o *escravo* (HEGEL, 2007, p. 147).

Pode-se, desse modo, observar que o momento ao qual faz parte a dialética do senhor e do escravo, momento este que está inserido na seção que diz respeito à "certeza de si mesmo", é, como já vínhamos argumentando que seria verdade ao longo de toda a *Fenomenologia do Espírito*, resultado direto da experiência que o precede. E, mais que isso, podemos entender, a partir deste trecho, a importância de considerarmos a experiência como um movimento essencialmente dialético. Afinal, como frisa Hegel, é mediante a experiência realizada pela consciência que a mesma se vê em confronto com si mesma, dividida entre a pura consciência-de-si e a consciência que não é propriamente para si, mas, sim, para um outro. Assim sendo, podemos entender que a relação entre experiência e dialética não só é estabelecida enquanto conceito, de início, mas também se estende ao longo da obra, de modo que é possível, na leitura da *Fenomenologia do Espírito*, observar tal relação em cada momento, em cada figura, em cada parte do processo nesta obra abordado por Hegel.

Outro momento que vale a pena ser ressaltado, no sentido de que nele podemos ver o conceito de experiência apresentado na introdução da *Fenomenologia do Espírito* posto em prática, é a seção que aborda a "Liberdade da consciência-de-si", através de uma análise do Estoicismo, do Cepticismo e também da Consciência Infeliz. Nele podemos observar um

exemplo do modo como é a experiência, enquanto movimento dialético, que leva à produção de uma nova figura a partir da contradição experimentada pela figura anterior. No §206, Hegel diz:

> No cepticismo a consciência se experimenta em verdade como consciência em si mesma contraditória; e dessa experiencia surge uma *nova figura* que rejunta os dois momentos que o cepticismo mantém separados (HEGEL, 2007, p. 158).

O conceito de experiência que observamos na *Fenomenologia do Espírito* não é o único traço que chama nossa atenção, no contexto do presente trabalho, para esta obra. Outro ponto importante, do qual trataremos a seguir, é o modo como o tema da arte, mesmo não fazendo parte do foco primordial desta obra, surge dentro da seção sobre a religião, no contexto da "Religião da arte" [*Kunstreligion*].

2.3. Religião da arte

Lembrando que o nosso objetivo no presente trabalho não é propriamente o estabelecimento da experiência em geral no *corpus* hegeliano, mas, sim, investigar o conceito de experiência estética a partir de obras determinadas do autor, a seção correspondente ao tema da "Religião da arte" surge como um espaço especialmente interessante para levarmos em consideração. Pois aqui podemos observar algumas ideias acerca da arte, dentro do contexto do movimento dialético propiciado pela experiência, aproximando-nos da compreensão do conceito de experiência estética hegeliano.

É preciso ter em vista que, ao contrário do que veremos em obras subsequentes, quando a arte e a religião, ao lado da filosofia, serão vistas como partes do saber absoluto, aqui a seção referente à religião precede a seção referente ao saber absoluto, de modo que precisamos tratá-la aqui como algo que faz parte do processo que culmina no saber absoluto, como parte do caminho que precisa ser traçado para chegar a ele, mas que não chega a ser, aparentemente, parte deste resultado final. Tendo em mente o caráter processual e dialético da *Fenomenologia do Espírito*, as relações aqui estabelecidas não devem ser pensadas como de simples sucessão. A superação [*aufheben*][25] de uma figura do espírito pela outra não é simples ou definitiva. É um movimento que, como num ciclo sem fim, dá origem ao espírito absoluto

[25] Ainda não há um consenso a respeito de uma tradução perfeita do termo, embora em geral o termo receba a tradução de "superação". A dificuldade em traduzirmos tal termo provém do fato de que não temos um termo em português que reflita com perfeição a ideia por trás de *aufheben*, principalmente se levarmos em consideração o caráter dialético do termo.

sem acabar com as outras figuras e, sim, agrupá-las na experiência. E é assim, dentro dessa seção mais geral sobre a religião, que encontramos esta espécie de subfigura denominada "Religião da arte", que surge a partir da Religião natural e precede a Religião manifesta.

Entrando propriamente na questão da arte, precisamos primeiramente estabelecer se podemos considerar que há um conceito de arte propriamente dito na *Fenomenologia do Espírito* ou se o que temos aqui é ainda um conceito de religião que faz uso da arte enquanto ferramenta de expressão sensível, sem que esta adquira existência própria e, portanto, nunca tendo um conceito fechado em si mesmo. Márcia Gonçalves, por exemplo, sugere[26] que valeria a pena investirmos em uma tradução mais literal, como traduzir por "arte-religião". Outro ponto importante sobre o qual podemos refletir é que Hegel chega a usar de fato o termo obra de arte. Então é interessante, a partir deste traço, pensarmos em que medida pode-se questionar a autonomia da obra de arte aqui ou se o uso do termo *Kunstwerk* [obra de arte] já não seria uma indicação de uma possível autonomia da arte já neste contexto. Não poderia se pensar este momento como um modo embrionário de abordar a questão da arte e que, só mais tarde, ele conseguirá desenvolver de modo mais consistente?

Um aspecto do que Hegel tem a dizer sobre o tema da arte nesta seção da *Fenomenologia do Espírito* pode nos ajudar a entender melhor a que tipo de arte ele está realmente se referindo: os exemplos que ele mobiliza de modo a fortalecer seus argumentos. As referências de Hegel neste momento, principalmente se levarmos em conta o modo como ele se refere à questão da batalha e subsequente superação dos Titãs na religião grega pelos Olímpicos. Pois o modo como Hegel se refere a exemplos neste momento poderia ser considerado um tanto quanto genérico, isto é, não há aqui uma preocupação maior em falar de obras mais específicas. Ele fala de modo mais abstrato sobre o processo e sobre o aspecto espiritual, mas não muito sobre as manifestações sensíveis, sobre objetos individuais, sobre obras de arte individuais bem estabelecidas no tempo e no espaço.

E, talvez, seja exatamente por conta disso que nos parece que não há um conceito muito claro e autônomo de obra de arte neste momento. Pois embora Hegel faça uso de termos como artista e obra de arte, ele não parece estar preocupado em entrar na questão da definição ou conceituação da arte, de modo que sua exposição permanece em um campo mais abstrato, principalmente se tivermos em mente a comparação com o que ele realiza em seus *Cursos de Estética*.

---

[26] Cf. GONÇALVES, M. *in* Interpretações da Fenomenologia do Espírito de Hegel.

O caminho percorrido por Hegel nesta seção da *Fenomenologia do Espírito* tem como ponto de partida a observação do nascimento do artista a partir do artesão, o que poderíamos relacionar com a problemática de que, na Forma Simbólica (da qual trataremos mais a fundo no segundo capítulo da dissertação), não teríamos ainda a verdadeira arte e, sim, algo mais próximo do artesanato. Seria complicado considerar, no entanto, que se trata exatamente do mesmo, pois a Forma Simbólica já não é mais puro artesanato; a consciência-de-si já começa, aqui, a exercer seu papel e, portanto, a Forma Simbólica se encaixaria com maior exatidão nos primeiros passos da Religião da arte, e não antes disso, embora também não possa ser considerada como um momento exatamente consolidado da Religião da arte.

Quando chegamos à divisão tripartite presente da descrição da Religião da arte, isto é, a divisão da mesma em Obra de arte abstrata, Obra de arte viva e Obra de arte espiritual, essa comparação com as divisões que Hegel fará décadas depois em seus *Cursos de Estética* fica ainda mais complicada. Isto porque, apesar de ser sem dúvida possível traçar certos paralelos entre as duas subdivisões, aquela não é (e não pretende ser) uma divisão tão estática e voltada para as manifestações artísticas de acordo com sua efetividade como é a apresentada nesta.

Na descrição da Obra de arte abstrata encontramos muitos pontos que seguem na mesma linha da descrição da Forma de arte simbólica, como, por exemplo, o fato de estar aqui a noção de "primeira obra de arte" e o processo de "rebaixamento do animal a símbolo". No entanto, encontramos do mesmo modo referências aos deuses gregos e aos modos de representá-los artisticamente. Essas referências aos gregos, na verdade, permeiam toda a descrição da Religião da arte, o que daria a entender que Hegel acreditava que a verdadeira Religião da arte é a grega e não qualquer outra anterior ou posterior. Entretanto, devido ao enfoque espiritual da argumentação de Hegel neste momento, é demasiadamente complicado fazer qualquer afirmação taxativa no sentido de estabelecer um ponto preciso no tempo e no espaço ao qual à Religião da arte se refere, mesmo porque esta não parece, de modo algum, ser a intenção de Hegel aqui.

Ainda assim, é particularmente interessante observar que poderíamos compreender a partir desta seção da *Fenomenologia do Espírito* que a arte grega teria, então, etapas dentro de si muito semelhantes às etapas das quais faz parte; é como se Hegel estivesse nos indicando, desde a *Fenomenologia do Espírito*, que não podemos separar as Formas de arte por completo. Cada Forma tem suas individualidades e, como podemos ver, pelo menos aqui, entre essas individualidades cada uma tem também uma parte das outras, pois, para Hegel, o processo de *Aufheben* não elimina totalmente o que veio antes, assim como não é possível que quando o presente torna-se passado ele seja descartado por completo. Precisamos, desse

modo, considerar que o momento que funciona, dialeticamente, como síntese, é sobre criar algo novo sem descartar o que veio antes. Cada Forma de arte, desse modo, carrega em si o que já foi realizado anteriormente e, do mesmo modo, servirá de base para o que vem a seguir, seja uma Forma de arte ou até mesmo a Filosofia.

Desse modo, começando pela obra de arte abstrata, temos, a princípio, uma arte que acaba de se formar e que começa, aos poucos, a distanciar-se do campo do natural e a aproximar-se cada vez mais do campo da consciência-de-si. Uma arte que aos poucos distancia o homem do lugar de animal e aproxima os deuses a cada dia mais do homem em detrimento do animal, símbolo aqui para todo o campo do natural. Os olímpicos, o lado mais antropomórfico da religião grega, vencem a batalha contra os titãs, o lado natural da religião grega, e passam a dominar a religião da arte.

Conforme se aproxima e chega ao estágio da obra de arte viva, podemos observar o crescimento de importância do próprio povo. Pois aqui temos o crescimento da importância das festas e demais rituais, nos quais o povo honra os deuses e, com isso, honra a si mesmo simultaneamente; o gozo que o povo aqui obtém não é proveniente de uma recompensa posterior por ter honrado os deuses, mas, sim, imediato, proveniente de ao honrar os deuses honrar também o seu próprio talento artístico enquanto povo[27]. Desse modo, o homem, em movimento, começa a se tornar aos poucos o centro da arte, o que levará à construção do herói trágico e do herói cômico na obra de arte espiritual.[28]

Seguindo a interpretação de Hyppolite, é possível entender que

> Estamos enfim na obra de arte espiritual, que vai retomar, no elemento da linguagem, todos os momentos anteriores: os deuses olímpicos no *epos*, a unidade viva do divino e do humano na tragédia e, por fim, a resolução da substancialidade divina na feliz certeza de si da comédia antiga (HYPPOLITE, 1999, p. 581).

Assim sendo, a linguagem poética toma conta das manifestações artísticas. Primeiramente, via a Epopeia e, posteriormente, via tragédia e comédia. A representação passa a reger a relação entre o campo do divino e o campo do humano e a linguagem poética se distancia da mera linguagem comum, ganhando poder e verdade próprios.

O que é mais interessante, porém, na descrição que Hegel faz dessas três etapas é que ele não só nos aponta na direção de uma defesa da importância da arte na busca pelo saber

---

[27] Conforme ressalta Hyppolite (1999, p. 580): "É o próprio homem que se apresenta ao homem".

[28] "O homem coloca, pois, no lugar da estátua, a si mesmo como figura produzida e elaborada para o *movimento* perfeitamente livre; assim como a estátua é a *quietude* perfeitamente livre" (§725).

absoluto, a qual será melhor e mais explicitamente trabalhada em suas obras posteriores, mas também já toca aqui no assunto que mais nos interessa, ainda que não se aprofunde muito: a experiência estética. A *Fenomenologia do Espírito* nos dá, assim, não só um importante modo de pensarmos o conceito de experiência, mas também nos introduz a questões de fazem parte de uma reflexão maior a respeito da experiência estética.

No parágrafo 709, por exemplo, Hegel fala do tipo de experiência que o artista teria quando diante de sua própria obra (tendo em mente que aqui ainda estamos na seção a respeito da obra de arte abstrata e, portanto, a obra de arte à qual Hegel se refere parece ser de base visual, como é o caso da pintura e da escultura, e não a uma obra como a poesia e sua representação dramática). Hegel diz:

> O artista experimenta assim, em sua obra, que não produziu *nenhuma* essência *igual a ele*. Sem dúvida, de sua obra lhe retorna uma consciência, já que um público maravilhado o honra como o espírito que é sua essência. Mas essa inspiração, ao restituir-lhe sua consciência-de-si somente como admiração, é antes uma confissão feita ao artista de que essa inspiração não se iguala a ele. Enquanto a obra retorna ao artista como alegria em geral, o artista nela não encontra nem a dor de sua formação e criação, nem o esforço de seu trabalho. Pode também o publico julgar ainda a obra, ou lhe oferecer sacrifícios; pode colocar nela, seja de que maneira for, sua consciência. [29]

Hegel estabelece aqui alguns pontos importantes que precisamos ter em mente enquanto seguimos em nosso estudo: (1) o artista, enquanto produtor, tem toda uma outra experiência diante da obra que seu público, dado que está diante de algo que foi feito por ele mas que, ao mesmo tempo, não é exatamente uma essência igual a ele; (2) o público[30] tende a projetar-se na obra, tornando-a ora melhor ora pior do que realmente é; (3) a partir desta projeção, o público tende também a projetar no próprio artista os defeitos e qualidades que atribui à sua obra, o que acaba sendo responsável por grande parte da estranheza do artista diante da sua própria obra.

---

[29] HEGEL, G. W. F. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em compêndio – 1830. Volume III – Filosofia do Espírito*, p. 478-479.

[30] É interessante lembrarmos neste momento que Hegel trabalha com a ideia de que a arte é um produto de um homem de seu tempo para os homens de seu tempo; a relação que nós estabelecemos com a arte do nosso passado, segundo Hegel, é diversa da que estabelecemos com a arte de nosso presente, um tema que vemos Hegel explorar em maior detalhe nos *Cursos de Estética*. Podemos entender, desse modo, daqui para frente, público como indivíduo ou conjunto de indivíduos que têm contato direto com uma determinada obra de arte, sendo distinto o púbico contemporâneo à sua produção e o público posterior.

Durante sua descrição da obra de arte espiritual, Hegel volta a retomar o tema da experiência estética, agora no contexto da encenação das tragédias. No parágrafo 733, Hegel diz:

> "É o herói mesmo quem fala, e a representação mostra ao ouvinte – que ao mesmo tempo é espectador – homens *conscientes-de-si*, que *sabem* e sabem *dizer* seu direito e seu fim; a força e a vontade de sua determinidade. São eles artistas que não exprimem o *exterior* de suas decisões e empreendimentos de modo inconsciente, natural e ingênuo, como [o faz] a linguagem que acompanha na vida efetiva o agir rotineiro; mas exteriorizam a essência interior, demonstram o direito de seu agir; e afirmam refletidamente e exprimem determinadamente, em sua individualidade universal, o 'pathos' a que pertencem – livre das circunstâncias casuais e do particularismo das personalidades".[31]

Aqui aparece um ponto importante que já vinha aparecendo antes e voltará a aparecer ainda muitas vezes nas obras de Hegel, isto é, a especificidade da linguagem poética. A linguagem poética, presente nas tragédias, não é a mesma linguagem com a qual estamos acostumados no nosso dia a dia, assim como não é a mesma presente na própria escrita filosófica de Hegel. São três linguagens diferentes e, como tal, devem ser consideradas cada uma de modo único, de acordo com as suas particularidades.

O problema é que apesar de termos aqui alguns elementos importantes para a continuação do nosso estudo, a arte, na *Fenomenologia do Espírito*, não é, de fato, descrita de modo autônomo. Aqui ela é descrita, na verdade, como uma espécie de sub-figura da Religião. Uma das explicações para isso, defendida por Márcia Gonçalves em seu artigo[32], é a de que no período em que escreveu e publicou a *Fenomenologia do Espírito*, Hegel ainda veria a arte apenas como um modo de representação do espírito. No período em que escreveu e publicou a *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, no entanto, Hegel já veria a arte não mais como um modo de representação do espírito, mas sim como um modo de a intuição manifestar-se.

Tal argumento é, até certo ponto, corroborado pela mudança de estrutura que ocorre na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, onde a arte é apresentada em uma seção própria, subordinada ao Espírito Absoluto, em vez de encontrar-se presa à representação de fundo

---

[31] §733 – p. 493.

[32] "A arte é descrita por Hegel na *Fenomenologia do Espírito* (FE) como uma espécie de "subfigura" da religião. Isto se deve ao fato de que neste momento de seu desenvolvimento filosófico Hegel ainda pensa a arte como um modo de "representação" (*Vorstellung*) do espírito, e não como um modo da intuição (*Anschauung*) – tal como afirmará mais tarde em sua *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* e, ainda mais precisamente, em seus *Cursos sobre a Estética*". GONÇALVES, Marcia. Interpretações da Fenomenologia do Espírito de Hegel, p. 409.

religioso. Seguir tal argumentação, no entanto, poderia significar que as ideias hegelianas sobre o tema da arte obedecem a uma questão temporal, significando que entendemos que Hegel **ainda** não entende a arte como parte da intuição no lugar de mera representação. Isso não pressuporia uma evolução, no sentido mais raso da palavra, e que o que realmente importa é o que Hegel disse mais tardiamente? Esse argumento teria, desse modo, como consequência direta, a destruição da necessidade de um estudo do pensamento do Jovem Hegel, como muitos buscam realizar, ou até de um estudo da *Fenomenologia do Espírito*, como procurar fazer até então.

A grande questão parece ser, de fato, conseguir estabelecer um modo de conciliar da melhor forma possível as contradições e discordâncias que surgem quando lidamos com duas obras de um mesmo autor, mas escritas sob objetivos e fundamentos tão distintos. É possível conciliar as distintas obras hegelianas, trabalhando com os distintos entendimentos do papel e valor da arte presentes em cada uma das obras no presente trabalho apresentadas?

Estamos trabalhando, no presente trabalho, com a hipótese de que sim, é possível fazê-lo. Para isto podemos pensar que a própria dialética hegeliana busca realizar um intento muito semelhante, isto é, busca o tempo inteiro conciliar e lidar com diferenças. Faz-se necessário, deste modo, para fins de elaboração do que seria, afinal, a "experiência estética hegeliana", considerarmos o próprio caminho de Hegel, enquanto autor, como um processo dialético, em que cada obra tem um determinado papel e nos leva, de um modo ou de outro, ao conceito hegeliano de experiência estética.

Encontramo-nos, assim, em uma espécie de encruzilhada filosófica em relação à seção Religião da arte da *Fenomenologia do Espírito*. Pois, ao mesmo tempo em que aqui encontramos trechos que abrem caminhos interpretativos consonantes ao nosso projeto, isto é, encontramos aqui argumentos para acreditarmos ser possível estabelecermos uma interpretação legítima a respeito da experiência estética hegeliana, encontra-se aqui um modo de entender a arte que dificulta a aproximação desta obra com os *Cursos de Estética*. Devemos, assim, ser capazes de separar aquilo que podemos levar ao nosso estudo e aquilo que, uma vez descolado do sistema interno da *Fenomenologia do Espírito*, perde seu sentido.

2.4. Conceito e papel da experiência ao longo da *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*

Assim como ocorre na *Fenomenologia do Espírito*, há também um sistema interno na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*. Dividida em três volumes, esta obra busca dar conta

das três manifestações da verdade[33]*: A Ciência da Lógica, A Filosofia da Natureza* e *A Filosofia do Espírito*[34]. O primeiro foca nas doutrinas do Ser, da Essência e do Conceito, enquanto a segunda se volta para os aspectos da vida natural. É, no entanto, no terceiro volume que estão os pontos mais relevantes para o nosso estudo, pois é onde se encontram os parágrafos que Hegel dedica à arte. Antes, porém, de analisarmos estes parágrafos, precisamos entender um pouco melhor como o conceito de experiência é apresentado na obra como um todo.

Ao contrário do que ocorre na *Fenomenologia do Espírito,* na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, em alguns momentos, como no contexto da discussão do método de experimentação científico, Hegel está se referindo a um sentido mais comum e menos espiritual do termo experiência. Ele fala, portanto, de um aspecto mais prático do termo experiência que, apesar de não ser a mesma coisa, muito se aproxima do uso que os empiristas fazem do termo.

No entanto, não podemos considerar que ele está aqui defendendo uma postura filosófica empirista, postura essa criticada pelo próprio Hegel[35]. Pois, mesmo quando diz que não há conhecimento sem experiência, podemos ainda observar que o que ele chama, aqui, de experiência não é propriamente o que os empiristas defendem, mas, sim, que reflete um conceito próprio do termo. No §6 da *Enciclopédia* e, portanto, ainda na sua introdução, Hegel estabelece o conceito que ele tem em mente quando fala de experiência aqui:

> "Do outro lado, é igualmente importante que a filosofia esteja bem consciente de que seu conteúdo não é outro que o conteúdo originariamente produzido — e produzindo-se — no âmbito do espírito vivo, e constituído em mundo, [mundo] exterior e interior da consciência; [e entenda] que o conteúdo da filosofia é a efetividade. Chamamos experiência a consciência mais próxima desse conteúdo". [36]

---

[33] Cf. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em compêndio: 1830*, p. 59.

[34] "Hegel apresenta o contorno do seu sistema filosófico na Enciclopédia das Ciências Filosóficas, de acordo com a qual a doutrina das categorias ontológicas tem três partes no total, visivelmente, lógica, filosofia da natureza, e filosofia do espírito". ASCHENBERG, Reinhold. *On the Theoretical Form of Hegel's Aesthetics,* in *Hegel Reconsidered. Beyond Metaphysics and the Authoritarian State,* p. 80, tradução nossa.

[35] "O empirismo, em lugar de procurar o verdadeiro no pensamento mesmo, vai buscá-lo na experiência, no [que está] presente exterior e interiormente". HEGEL, G. W. F. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em compêndio: 1830*. p. 102.

[36] HEGEL, G.W.F. *Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio: 1830,* p. 44.

Podemos, então, partir desse conceito aqui apresentado, que coloca a experiência como a parte da consciência, ou como uma espécie de consciência, que está mais próxima da efetividade, para entendermos como Hegel vê, neste momento, a questão da experiência.

Um ponto muito interessante desse conceito é o fato de a experiência e consciência não só estarem associadas, mas serem colocadas como uma coisa só. A consciência não é apenas sujeito e objeto da experiência, como ocorre na *Fenomenologia*; ela **é** a experiência (ou pelo menos uma parte dela o é). É a princípio apenas uma nuance, mas que precisa ser observada em nome de uma maior precisão terminológica.

Outro ponto interessante que podemos extrair desse conceito é o fato de a experiência ser justamente a parte da consciência que mais se aproxima da efetividade. Pois isso faz com que a experiência seja, ao mesmo tempo, algo que envolve a efetividade e a consciência, o que torna no mínimo problemática qualquer tentativa de interpretação dualista que poderia ser feita.[37]A experiência reúne em si mesma dois polos que seriam opostos e contraditórios para alguns, mas não para a dialética hegeliana.

E é justamente esse diferencial, o de reunir em si efetividade e consciência em um movimento dialético único, que nos permite comparar esse conceito de experiência tanto com o conceito apresentado na *Fenomenologia* quanto com o modo como Hegel vê a arte e a experiência estética nos seus *Cursos de Estética*.

Um ponto que precisamos observar a respeito da diferença estrutural entre a *Fenomenologia do Espírito* e a *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* é a coexistência de duas "Fenomenologias do Espírito". Pois também na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* há uma seção intitulada "Fenomenologia do Espírito". Dificilmente poderíamos dizer, no entanto, que se trata exatamente da mesma coisa que encontramos na *Fenomenologia do Espírito* inicial de Hegel. Na própria divisão do terceiro volume, podemos ver que aqui a dita Fenomenologia do Espírito não faz parte do espírito absoluto, mas sim parte de um estágio inicial do espírito, o *espírito subjetivo*[38].

É possível entender, desse modo, que aqui, na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, a Fenomenologia que é apresentada é parcial, quando comparada com a obra *Fenomenologia do Espírito*. E, portanto, a própria experiência acaba sendo apresentada de modo parcial. Pois

---

[37] E este não é o único momento em que Hegel coloca a experiência entre o objetivo e o subjetivo, entre a efetividade e a consciência. Em §, Hegel diz: "O *nascimento* da filosofia, que procede da necessidade mencionada, tem a *experiência*, a consciência imediata e raciocinante, por *ponto de partida*." HEGEL, G. W. F. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em compêndio: 1830*, p. 51.

[38] Cf. §385, p. 29. HEGEL, G. W. F. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em compêndio: 1830.*

aqui já não é possível vermos a Fenomenologia como a História da experiência da consciência, da Certeza sensível ao Saber Absoluto, como era possível na primeira *Fenomenologia do Espírito*. Agora, a Fenomenologia do Espírito compreende apenas *A consciência como tal*, *a consciência de si* e *a razão*, o que seria o equivalente, comparando as duas, às cinco primeiras seções da primeira.

Assim, a Fenomenologia, aqui, nada mais é que a segunda parte (precedida pela antropologia e seguida pela psicologia) da primeira seção da Filosofia do Espírito. Ela é seguida primeiramente pela seção que diz respeito ao espírito objetivo, que compreende o direito, a moralidade e a eticidade e, finalmente, pela terceira seção da Filosofia do Espírito, a que se refere ao Espírito Absoluto, onde encontramos o outro ponto que nos interessa, isto é, a arte.

2.5. Arte enquanto parte do sistema da *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*

Conforme vimos há pouco, o sistema da *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* tem pontos concomitantes aos que são apresentados na *Fenomenologia do Espírito*, mas também possui alguns pontos que já seguem em uma linha própria, mais distante desta. Assim, retomamos o que dissemos anteriormente, devemos, aqui, buscar compreender melhor, primeiramente, qual é exatamente a posição atribuída por Hegel à arte dentro do sistema da *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*. Em segundo lugar, é preciso investigar o conceito de arte aqui apresentado, tendo em mente as diferenças para com o que é apresentado na *Fenomenologia do Espírito*, assim como suas consequências. Em terceiro lugar, precisamos, finalmente, trabalhar com os modos pelos quais os conceitos de experiência e de arte presentes nesta obra poderiam ser associados de modo a construir um conceito de experiência estética.

Ao contrário do que ocorre na *Fenomenologia do Espírito*, onde, conforme vimos anteriormente, a arte é tratada como uma subfigura dentro da figura mais ampla da Religião, que, por sua vez, é parte do caminho rumo ao espírito absoluto, mas não exatamente parte efetiva do mesmo, aqui Hegel nos apresenta uma arte que pode ser tratada como uma figura própria, pois já não é tratada como *Kunstreligion*, e que efetivamente faz parte da seção denominada espírito absoluto.

Pois é aqui, na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, que encontramos a clássica divisão do *Espírito Absoluto* em Arte, Religião revelada e Filosofia[39]. A *Fenomenologia do Espírito* já havia dado os primeiros passos nessa direção ao apresentar a Religião e a Religião da arte como etapas rumo ao espírito absoluto, mas é apenas na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* que encontramos explicitamente esta ideia de que a arte, a religião e a filosofia não só fazem parte do processo que dá acesso ao espírito absoluto, mas fazem, elas mesmas, parte dele.

A arte, desse modo, pode ser descrita como um primeiro modo de manifestação do espírito absoluto, o que nos traz duas importantes consequências: em primeiro lugar, temos como consequência a legitimação da arte enquanto saber, pois com isso Hegel aponta a sua importância (e essencialidade até) para alcançarmos o espírito absoluto; em segundo lugar, isto demonstra também a importância de uma análise mais detida da experiência estética proporcionada pela arte hegeliana para compreendermos o processo que nos conduz até o espírito absoluto.

Mas no que consiste mais precisamente a arte que ganha tamanha importância aqui, na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*? Um ponto que precisa ser esclarecido quanto ao conceito de arte apresentado neste momento é que, apesar de nos apresentar uma arte elevada ao status de saber absoluto, Hegel, assim como fez na *Fenomenologia do Espírito*, não é propriamente prolixo em seus parágrafos dedicados ao tema da arte. Do espaço já sucinto dedicado ao saber absoluto, composto apenas de 25 parágrafos, oito parágrafos são dedicados à arte. Esta não chega a ser, entretanto, propriamente uma desvantagem, pois há uma série de informações pertinentes ao nosso estudo nas palavras aparentemente breves de Hegel. É importante, assim sendo, debruçarmo-nos sobre estes parágrafos com cuidado e seriedade.

Pode-se dizer que Hegel estabelece na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* que o que ele chama aqui de arte vai contra o princípio de *imitação da natureza*[40], pois tem como conteúdo o espírito e como formas, essas sim, a materialidade conforme dada por natureza. O conteúdo espiritual da arte, no entanto, não chega a ser propriamente o espírito absoluto em

---

[39] "A arte, junto com a religião e a filosofia, constitui a esfera do espírito absoluto, o que por sua vez, como a última parte da filosofia do espírito, conclui todo o sistema de Hegel". ASCHENBERG, Reinhold. *On the Theoretical Form of Hegel's Aesthetics*, in *Hegel Reconsidered. Beyond Metaphysics and the Authoritarian State*, p. 82, tradução nossa.

[40] Cf. §558.

toda a sua plenitude, mas, sim, uma versão mais limitada do mesmo, isto é, uma espécie de espírito-de-um-povo[41].

No primeiro parágrafo da subseção que diz respeito à arte, por exemplo temos uma espécie de delimitação do que é o belo e o papel dele na obra de arte concreta que também nos dá base para considerar a importância da experiência estética[42] e da tríade artista-espectador-obra de arte no processo da realização da arte enquanto tal. Hegel diz, no §556:

> A figura desse saber enquanto *imediata* (o momento da finitude da arte) por um lado é um dissociar-se, em um obra de ser-aí exterior comum, no sujeito que a produz e no sujeito que a contempla e venera; por outro lado, é a *intuição* e representação concretas do espírito *em si* absoluto como do *ideal* – da figura concreta nascida do espírito subjetivo, na qual a imediatez natural, que é apenas um *signo* da ideia, se transfigura em expressão desta, pelo espírito ficcional, de modo que a figura nela não mostre, aliás, nada de outro; [é] a figura da *beleza*. [43]

Temos, assim, uma delimitação da figura da *beleza* que a coloca no centro da produção artística. Ela já é um indicativo sobre o papel e importância que esta figura terá nos *Cursos de Estética*[44] e, mais ainda, indica que a questão da experiência estética é mais central do que poderia supor o leitor que se prendesse ao fato de que o termo não é usado, especificamente, nesta obra.

Pois quando Hegel nos diz, na passagem supracitada, que a figura da *beleza* é um dissociar-se da obra no sujeito que a produz e no sujeito que a contempla (e venera), ele está indicando duas coisas muito importantes que serão apenas ampliadas e corroboradas ao longo dos *Cursos de Estética*, como buscaremos mostrar ao longo dos capítulos seguintes. Primeiramente, ele está indicando que a *beleza* é este processo de dissociar-se não apenas na obra de arte, "na obra de ser-aí exterior comum", mas também no espectador, "no sujeito que a contempla e venera", e no artista, "no sujeito que a produz". Hegel estabelece a base, assim, para pensarmos o processo artístico e a questão da beleza estabelecida em relação a esta tríade obra de arte – espectador – artista, conforme temos falado.

---

[41] Cf. §559.

[42] Cf. §560.

[43] HEGEL, G. W. F. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em compêndio – 1830. Volume III – A Filosofia do Espírito*, p. 341.

[44] "Estética filosófica é, para Hegel, uma teoria do belo". ASCHENBERG, Reinhold. *On the Theoretical Form of Hegel's Aesthetics,* in *Hegel Reconsidered. Beyond Metaphysics and the Authoritarian Statze*, p. 87, tradução nossa.

Em segundo lugar, que também é uma consequência deste primeiro ponto, ele indica aqui a importância da questão da experiência estética para uma compreensão mais ampla do fenômeno artístico como um todo. Pois se um aspecto da *beleza* é esse processo de dissociação nos três elementos formadores do movimento que estamos aqui chamando de experiência estética, então não seria possível falar de um estudo sobre arte, ou sobre a figura da *beleza* em Hegel, sem passarmos por um estudo do que este filósofo entende por experiência estética.

3. Capítulo 2

3.1. Cursos de Estética: o conceito de arte

É preciso que sigamos o método hegeliano e, antes de discutirmos a respeito de que tipo de experiência estética podemos extrair do que Hegel tem a dizer sobre a arte em seus *Cursos de Estética*, é essencial estabelecermos ao que Hegel se refere quando utiliza termos como "arte", "belo" e "estética". Pois do mesmo modo que Hegel vê como necessário o estabelecimento de certos parâmetros a partir dos quais suas lições irão partir, também é preciso que façamos o mesmo, isto é, que façamos, primeiramente, uma breve análise do que Hegel está entendendo por arte e de que modo pretende construir sua Estética.

Conforme foi apontado na Introdução do presente trabalho, Hegel usa, aqui, o termo estética com ressalvas, pois o que ele pretende ao chamar esta empreitada de *Cursos de Estética* é, na verdade, denominar sua intenção de realizar uma "filosofia da bela arte"[45], e não uma ciência da sensação, como seria mais esperado de um uso mais literal do termo "estética". Devemos, assim, ter em mente que todas as teses apresentadas e desenvolvidas por Hegel ao longo dos *Cursos de Estética* têm sempre como referência um objeto muito específico: a bela arte.

Hegel, evita, no entanto, dar-nos de início um conceito pronto, fechado, do que está denominando "belo artístico", pois caso o fizesse correria o risco de ter em tal conceito uma mera hipótese, uma pressuposição vazia de verdade[46]. Hegel prefere, deste modo, partir não propriamente de um conceito científico do belo, mas, sim, de um conjunto de elementos e aspectos que envolvem as diferentes concepções do belo e mesmo da arte presentes ao longo da História da Filosofia[47]. Ele busca, assim, partir da análise de cada uma destas concepções, assim como das manifestações artísticas conforme sua apresentação efetiva na História, de modo a estabelecer um conceito mais apropriado de belo artístico. Hegel consegue, assim, um percurso menos artificial em seu estudo sem deixar de lado, no entanto, a necessidade de encontrarmos um conceito mais universal de belo, o qual Hegel finalmente alcança sob a forma do Ideal.

---

[45] Quanto ao belo, é importante lembrar que Hegel deixa claro que tratar da bela arte, em contraposição ao chamado belo natural, não é uma escolha vazia, mas sim algo que tem origem na superioridade do primeiro (Cf. *Cursos de Estética – Vol. I*, p. 28).

[46] Cf. *Cursos de Estética – Vol. I*, p. 45.

[47] Cf. *Cursos de Estética – Vol. I*, p. 47.

Tal construção do conceito do belo artístico é realizada por Hegel aos poucos, partindo, primeiramente, de um conceito mais geral do belo para, a partir dele, entrar em diferenciações mais específicas entre o belo natural e o belo artístico para, aí assim, chegar a um conceito do belo artístico, assim como aos modos conforme os quais ele se manifesta na efetividade. Quanto a esta questão, uma importante distinção que Hegel faz e que nós, também, precisamos realizar é a distinção entre o termo "Conceito" e o termo "Ideia". Nas palavras do próprio autor: "Pois o conceito enquanto tal ainda não é a Ideia, embora muitas vezes conceito e Ideia sejam empregados *promiscuamente*; apenas o conceito presente [*gegenwärtige*] em sua realidade e posto em unidade com ela é Ideia"[48].

Temos, assim, uma espécie de definição abstrata da Ideia: a Ideia como unidade do conceito e a realidade, da subjetividade e objetividade. O que buscamos, deste modo, não é propriamente o conceito do belo, mas é a Ideia do belo, ou dito de outro modo, o belo que aqui buscamos compreender se estabelece como aparência [*Scheinen*] sensível da Ideia[49].

Assim, a partir de um entendimento mais preciso do que constitui o objeto ao qual Hegel se refere como belo artístico, podemos partir para uma análise da estrutura dos *Cursos de Estética*, de modo a compreendermos melhor os objetivos de Hegel aqui, assim como os recursos que ele utiliza visando alcança-los. Esperamos, desse modo, ser capazes de entender melhor quais são as novas questões e possíveis soluções que esta obra traz para o nosso estudo sobre a experiência estética hegeliana.

De modo a desenvolver melhor e estabelecer um aprofundamento maior do tema, Hegel abordará a questão da arte por três vias principais ao longo de seus *Cursos de Estética*: (1) em um primeiro momento, em seu primeiro volume, ele irá explorar mais a fundo esta questão da Ideia do belo artístico, também denominada por Hegel "O Ideal", o que envolve não só a si mesmo enquanto tal, e sua determinidade, mas também o elemento do artista enquanto individualidade criadora; (2) para Hegel não basta, no entanto, uma análise apenas da Ideia do belo sem também investigarmos como ele efetivamente se apresenta. Ele investiga a fundo, desse modo, no segundo volume de seus *Cursos de Estética* as Formas de arte, as quais podem ser entendidas como as maneiras pelas quais a arte se realiza na História, a partir da Forma de arte simbólica, da Forma de arte clássica e da Forma de arte romântica, conforme veremos com maior atenção em breve; (3) em terceiro lugar, no terceiro e quarto volumes dos seus *Cursos de* Estética, Hegel retoma esta questão da arte enquanto manifestação sensível

---

[48] *Cursos de Estética – Vol. I*, p. 121.

[49] *Cursos de Estética – Vol. I*, p. 126.

efetiva, mas, no lugar de fazê-lo a partir da História, a partir das Formas de arte, o faz tendo como ponto de partida as artes particulares, isto é, a arquitetura, a escultura, a pintura, a música e a poesia, algo que abordaremos com maior afinco no terceiro capítulo.

É assim, portanto, que Hegel pretende realizar sua "Ciência do belo". Há ainda, porém, um tópico que deveremos discutir quanto ao que Hegel entende por arte, tópico este que nos parece relevante tanto para a compreensão dos *Cursos de Estética* quanto para o nosso entendimento da experiência estética hegeliana: a finalidade da arte. Pois ao longo da filosofia não foram poucos os que tentaram dar uma solução definitiva para esta questão e, a partir de algumas soluções dadas, Hegel vai discutir quais são os problemas de outras interpretações sobre o tema e, assim, formular pouco a pouco qual seria, afinal, a sua visão sobre o mesmo.

Uma das interpretações mais comuns sobre o tema consiste no princípio da *mímesis*, porém Hegel se põe contrário a este princípio, isto é, à ideia de que a finalidade da arte deve ser, acima de tudo, a imitação fiel da natureza, pois esta espécie de imitação não daria, sozinha, conforme o que discutimos na Introdução deste trabalho, origem a verdadeiras obras de arte, mas sim a meros artifícios[50]. Ele busca, assim, uma finalidade que esteja para além da mera imitação daquilo que se encontra diante de nós.

Uma encaminhamento possível é tentar compreender a finalidade da arte por meio do seu conteúdo, isto é, tentar atribuir à arte um conteúdo específico que deva ser transmitido como principal finalidade da produção artística. Há, de fato, diversos pensadores que tentaram responder à questão da finalidade da arte por esta via. O problema, no entanto, é que boa parte destas teses atribuem à arte uma posição de um receptáculo vazio, pronto para ser preenchido com todo e qualquer conteúdo. E, ao atribuirmos a finalidade da arte a um conteúdo externo sem ligação intrínseca com a obra, estamos dizendo que a arte não tem uma finalidade por si mesma, ela é apenas um meio para o fim de um conteúdo determinado[51]. Esta visão, portanto, não apresenta uma solução viável para o problema.

---

[50] Como lembra Stephen Halliwell em seu livro *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems* (p. 364), é importante termos em mente que Hegel pode ser inserido em uma certa tendência que busca separar a representação [*Darstellung*] da imitação [*Nachahmung*]. Assim, a crítica de Hegel à arte como mímesis não implica necessariamente uma crítica da arte como representação.

[51] "estabeleceu-se para ela apenas uma tarefa totalmente formal e, na ausência de uma finalidade por si sólida, ela apenas fornece a Forma vazia para todo tipo possível de conteúdo [*Inhalt*] e Conteúdo [*Gehalt*] ".*Cursos de Estética – Vol. I*, p. 67.

Temos ainda aqueles que buscaram na finalidade da arte um método eficiente de purificar o homem ou, como diz Hegel, "suavizar a selvageria dos apetites"[52]. Encontram-se aqui, assim, aqueles que atribuem à arte a finalidade de purificar, instruir ou ainda aperfeiçoar moralmente o homem. O problema é que, em última instância, estas visões ainda trabalham com a tese de que a arte deve ter uma finalidade para além de si mesma, uma espécie de utilidade a outros fins que não tem relação alguma com a arte em si mesma. Ao apresentar e criticar fortemente estas visões sobre a questão da finalidade da arte a intenção de Hegel parece ser justamente esta: a de mostrar-se contra a noção de que a arte deve ter qualquer tipo de finalidade distante de si mesma e favor de que a arte seja responsável por manifestar a *verdade* enquanto tal, de modo que esta não seja uma implicação externa a ela mesma mas, sim, algo que tem origem no seu interior[53].

Podemos, deste modo, compreender que o que Hegel entende por finalidade da arte, se é que podemos utilizar este termo, é a manifestação sensível da verdade. Partindo deste ponto, buscaremos pensar a seguir quais são os modos pelos quais esta manifestação se dá e quais são as implicações para o tema da experiência estética destes modos.

3.2. Forma de arte simbólica e a chamada pré-arte

Em seus *Cursos de Estética*, Hegel estabelece uma divisão da arte em *Forma de arte simbólica*, *Forma de arte clássica* e *Forma de arte romântica*. A Forma de arte simbólica poderia ser descrita, em poucas palavras, como uma tentativa de fazer com que um determinado conteúdo espiritual possa ser exposto em e a partir de um determinado material sensível. Tentativa esta que tende a ser sempre só tentativa, nunca se concretizando, pois esta Forma tende a ter sempre um excesso de material sensível para dar conta de um conteúdo pouco espiritual. Assim, a tendência é que a balança penda mais para o lado da sensibilidade do que para o lado da espiritualidade, de modo que esta Forma está mais próxima de uma espécie de pré-arte do que de uma arte propriamente dita (pois a arte propriamente dita deve ser um dos modos de manifestação do espírito e, como tal, não pode ser tão pouco espiritual a ponto de ter seu conteúdo ultrapassado por suas possibilidades materiais).

Este excesso de sensibilidade e materialidade acaba por sobrecarregar o conteúdo espiritual, que nem chega a ser o conteúdo de fato adequado à verdadeira arte, acabando por

---

[52] *Cursos de Estética – Vol. I*, p. 67.

[53] *Cursos de Estética – Vol. I*, p. 73-74.

tornar-se, assim, uma expressão em que o seu caráter sensível é visivelmente mais amplo do que seu caráter espiritual. Este conflito, entre um conteúdo que não é nem adequado à verdadeira arte e nem adequado à sua respectiva forma, e uma forma sensível que sofre e faz sofrer pelo excesso, gera uma condição na Forma de arte simbólica de estar sempre em busca de uma adequação que, neste momento, é impossível de se atingir. Por isso, a Forma de arte simbólica, na verdade, não é propriamente uma Forma autêntica, estando mais próxima de uma espécie de pré-arte, de modo que o interesse de Hegel na descrição desta Forma está voltado principalmente para a consideração de um momento de transição, onde se encontrariam os primeiros passos na direção da arte autêntica, do que em propriamente analisar o caráter artístico autêntico desta Forma[54].

Para realizar tal intento, Hegel descreve uma por uma as diversas manifestações da Forma de arte simbólica, manifestações estas que não são, ao contrário do que pode parecer, diversos tipos do simbólico e, sim, diversos modos de se expor uma mesma contradição: a constante luta para a adequação entre uma forma sensível demasiadamente heterogênea e um conteúdo ainda inadequado à verdadeira arte, adequação esta que só poderá se realizar na elevação desta Forma à Forma de arte clássica, onde forma e conteúdo encontram-se em perfeito equilíbrio.

O que Hegel compreende, aqui, como as manifestações da Forma de arte simbólica, diz respeito, em geral, a esta espécie de pré-arte presente no Egito e na Babilônia. Está intrinsicamente ligada à arquitetura enquanto ligada a uma religião ou algum tipo de religiosidade. Um bom exemplo desta arte seria o uso das pirâmides no Egito Antigo, com sua dupla arquitetura, que existe simultaneamente sobre e subterraneamente. Como diz Hegel,

> "Deste modo, 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" (*Cursos de Estética, V. II,* p. 80).

Temos, assim, além de uma arte voltada especialmente para a arquitetura, uma arte onde transborda o uso de figuras ligadas ao reino animal e onde a matéria bruta da arquitetura geralmente sufoca o conteúdo material por trás de seu uso. Em muitos casos, inclusive, a arte perde seu valor em si e funciona como mero veiculador de uma ideia ou sentimento.

---

[54] "Nosso interesse, portanto, na consideração do simbólico, está em reconhecer o curso interior da gênese da *arte*, na medida em que o mesmo se deixa deduzir do conceito de *ideal* que se desenvolve para a verdadeira arte, e, com isso, em reconhecer a sequência de estágios do simbólico como os estágios para a verdadeira arte". (HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estétia – Volume II*, p. 36).

A Forma de arte simbólica é, desse modo, caracterizada essencialmente por um excesso de materialidade e uma certa falta de conteúdo, no sentido de que o excesso da primeira sufoca o segundo, o que torna-se visível em suas obras de arte. Esse descompasso, esse desequilíbrio entre os dois pontos que compõem a obra de arte, aparece no modo como essas obras se apresentam ao seu expectador e, portanto, será um aspecto importante do que poderemos entender, talvez, por experiência estética nesta Forma de arte.

Um ponto que precisa ser levado em conta, entretanto, é que a Forma de arte simbólica é, antes de mais nada, responsável pelos primeiros passos da arte na sua tentativa de sair da esfera do mero artesanato e tornar-se uma expressão verdadeira do espírito. Assim, esta é a Forma que se caracteriza pela tentativa, pelos primeiros passos, onde teremos erros e acertos, de modo que tudo que ocorre aqui não deve ser esquecido uma vez que é "resolvido" nas Formas de arte seguintes, mas, sim, deve ser estudado como parte do processo que permitiu o nascimento de toda a arte subsequente.

O grande diferencial, responsável pelo verdadeiro início da arte, a partir de sua diferenciação do que poderíamos chamar, aqui, de mero artesanato, é a relação que se estabelece entre homem e obra. Para além da experiência religiosa que invariavelmente envolve, direta ou indiretamente, diversas manifestações artísticas[55], é preciso que busquemos entender que tipo de relação se estabelece entre estas obras de arte e seu público, de modo a chegarmos a um entendimento sobre a possibilidade desta relação ser ou não denominada de experiência estética, conforme os conceitos de **experiência** e **estética** que estabelecemos anteriormente.

Um traço que marca esta relação, segundo Hegel, é a "admiração [*Verwunderung*]"[56], enquanto reação imediata diante do novo que configura a relação que se estabelece entre o homem e as primeiras obras de arte. A admiração é, desse modo, a primeira reação diante da magnitude da arquitetura dos templos, por exemplo.

O problema é que, no caso da Forma de arte simbólica, a relação entre homem e obra fica estagnada neste estágio da admiração, um estado paralisante e que não chega a trazer ganho espiritual ao homem. O espectador fica, assim, em estado de espanto diante da arte, mas é só; a arte não é capaz, neste primeiro momento, de elevá-lo espiritualmente.

---

[55] No caso da Forma de arte simbólica temos, por exemplo, a relação entre a arquitetura e a constituição dos templos religiosos.

[56] Cf. *Cursos de Estética, V.* II, p. 38.

O mais perto que a Forma de arte simbólica chega de superar esta admiração estagnada é ao apresentar-se ao seu público como esta arte de uma inerente contradição, isto é, ao colocar diante dos olhos de seu espectador o conflito entre um conteúdo espiritual que ainda não se encontrou enquanto conteúdo autenticamente artístico, e uma forma excessiva e expansiva, que justamente não dá a abertura necessária para que este conteúdo se realize em toda a sua plenitude.

Pois, conforme ressaltamos anteriormente, a essência da Forma de arte simbólica é justamente este estado de conflito, de luta, de descompasso, entre o seu conteúdo espiritual e a sua Forma. Será sempre apenas uma tentativa e é assim que seu público se relaciona com ela: com algo incompleto, que "deixa a desejar", que não satisfaz sua espiritualidade.

Esta outra possível experiência é o que faz com que Bubner[57] chegue a defender que não só há experiência estética na forma de arte simbólica como é justamente o seu caráter de pré-arte que faz com que seja ela a única forma de arte que possibilita uma experiência estética autêntica. Pois, segundo Bubner, o caráter incompleto da arte simbólica faz com que ela seja a única que necessita de fato de uma ação do sujeito, de uma interpretação que complete o sentido do símbolo. Nas palavras do autor,

> "Se a arte simbólica não nos apresenta um trabalho completo, devemos interpretar o objeto sensível em questão *como se fosse* um trabalho. O significado espiritual que não é devidamente realizado na realidade visível deve, no entanto, ser concedido àquele. Mas isso pressupõe um sujeito que percebe as coisas como se fossem mais que meras coisas. A tarefa espiritual de 'decifrar' deriva, portanto, de uma projeção original que presta ao objeto intrinsecamente sem sentido o próprio significado subsequente a ser tirado dele." (*The innovations of idealism*, p. 226, tradução nossa).

Isto faria com que o sujeito, diante desta arte, a completasse, de modo que seria justamente esta a chamada "experiência estética", segundo a interpretação de Bubner.

No entanto, Bubner parece não considerar o sentido que Hegel dá ao seu uso do termo "estética", isto é, o de significar exclusivamente uma filosofia da arte e, mais especificamente, uma filosofia da bela arte, já que ele parte de um entendimento do termo a partir de Kant, em vez de tentar encontrar uma interpretação de experiência estética a partir do próprio Hegel[58], mesmo que reconheça distinções importantes. Considerando este conceito de estética, não

---

[57] Cf. BUBNER, Rüdigner. *Is There a Hegelian Theory of Aesthetic Experience?* In *The Innovations of Idealism*.

[58] "Nós podemos interpretar o conceito de 'experiência estética' em termos do que Kant descreve, empregando a terminologia de nossas faculdades cognitivas, como 'julgamento reflexivo'". *The innovations of idealism*, p. 218-219, tradução nossa.

podemos entender a experiência despertada pelos produtos da forma de arte simbólica como efetivamente estética, dado que Hegel não considera esta forma como uma arte autenticamente verdadeira, e muito menos, bela. O que podemos de fato fazer é, sim, considerar este movimento do homem que, uma vez diante da arte simbólica, a interpreta e é assim afetado por ela como uma autêntica experiência, uma experiência importante, mas que ainda não tem plenamente um caráter estético.

De modo que, voltando à questão da possibilidade de falarmos em uma experiência estética nesta Forma de arte, seria um tanto quanto improvável que concordássemos com essa possibilidade. Pois, se levamos em consideração apenas o significado mais limitado de *Estética*, isto é, o de uma filosofia ou ciência exclusivamente da arte e, mais especificamente, da bela arte, como falar de uma experiência estética em manifestações que não são nem consideradas, por Hegel, propriamente como arte? Como podemos concordar com a existência de uma experiência despertada a partir e com a arte em um período em que Hegel só vê pré-arte?

Talvez a melhor forma de oferecer uma solução a estas questões seja pensar que a experiência proporcionada pela Forma de arte simbólica não seja plenamente estética, ao menos não no sentido que Hegel busca dar ao termo. Não podemos, no entanto, negar que há uma experiência proporcionada pelas manifestações da Forma de arte simbólica, pois certamente há. Justamente por seu caráter incompleto, há a necessidade, na Forma de arte simbólica, de que o espectador use sua imaginação e interprete o conteúdo, o que o leva a ter tanto uma experiência com a obra de arte quanto consigo mesmo. No entanto, se o próprio Hegel chama esta Forma de "pré-arte" e diz explicitamente que *estética* refere-se exclusivamente ao estudo filosófico da arte, da verdadeira arte, da bela arte, esta não é propriamente a *experiência estética* que estamos buscando e, sim, uma experiência diversa.

Assim sendo, a Forma de arte simbólica, de seus primeiros passos ao seu *fim*, é composta de modos ligeiramente diferentes de expor uma mesma dificuldade: a impossibilidade de se ter, neste momento histórico-cultural, uma expressão artisticamente autêntica, devido à eterna incompletude e inadequação entre conteúdo e forma. E, tendo em vista estes traços, esta experiência diversa proporcionada por esta Forma de arte tem na admiração inicial e no em processo que o espírito se vê inserido, de modo a realizar a "complementação" mencionada anteriormente, suas principais características.

3.3.Forma de arte clássica e o mais perfeito equilíbrio

Avançando para a forma de arte clássica, vemos que a questão da possibilidade de falarmos de uma experiência estética digna de tal nome surge ainda mais forte aqui do que na forma de arte simbólica, dado que aqui temos não só uma arte considerada autêntica, mas o ápice da arte bela. Nesse sentido, Hegel chega a trabalhar com a ideia de que nada jamais seria tão ou mais belo que a arte grega em geral e, em especial, que as esculturas antropomórficas dos deuses gregos.

Devemos, assim, nos perguntar, primeiramente, que tipo de nova relação é aquela estabelecida entre o homem e a obra de arte no contexto da Grécia clássica, para, então, podermos chegar às conclusões mais adequadas possíveis a respeito da possibilidade (ou impossibilidade) de usarmos o nome "experiência estética" como tradução de tal relação.

Um importante aspecto desta transição, detectada por Hegel, da arte simbólica para a arte clássica, é o tratamento dos animais, que deixam sua posição valorizada (e muitas vezes sagrada) e passam a ser instrumentalizados pelo homem, seja como sacrifício aos deuses ou como metáforas de uma degradação, isto é, como uma espécie de castigo. Estas metáforas de castigo, assim como os mitos de sacrifício animal aos deuses, são parte da cultura grega, e são, assim, transformadas em conteúdo artístico. Esta transformação não só marca uma mudança cultural, mas também inaugura uma perspectiva que conecta o animalesco a uma coisa ruim, em oposição ao espiritual, ao humano, que passa a ser assim associado ao bom e dissociado do natural.

A luta entre os Olímpicos e os Titãs, assim como a consequente vitória daqueles sobre estes, é também parte desta transformação. Pois os Titãs estão muito próximos dos deuses do simbolismo, dada a sua caracterização como selvagens e fantásticos. Sendo assim, a sua luta com os Olímpicos é, também, a luta entre a forma de arte simbólica e a forma de arte clássica, ainda em formação. Esta luta nos traz a negação das potências meramente naturais, o que é essencial para que vejamos surgir diante de nós potências mais espiritualizadas e, portanto, superiores.

Os Titãs são, como resultado de sua derrota, ou banidos ou alvos de algum tipo de punição, como também são os elementos puramente naturais deixados para trás com a consolidação da forma de arte clássica. Nos Olímpicos, entretanto, assim como na Forma de arte clássica, permanece de certo modo um eco dos poderes naturais, pois eles estão ligados a potências naturais sem, no entanto, as serem de fato. Apolo, por exemplo, está ligado à figura

do Sol, o que não significa que ele seja propriamente o poder solar, e muitos menos significa que ele possa ser reduzido a uma mera alegoria do Sol.

Estamos diante, assim, a partir da degradação de tudo que é puramente animalesco, manifesta a partir da derrota dos Titãs na sua disputa contra os Olímpicos, da gênese do ideal da forma de arte clássica, ideal este que nos apresenta o que é fixo e não passageiro, dado que o passageiro passa a ser visto como inadequação da forma ao conceito.

A Forma de arte clássica resolve, de certa forma, o desequilíbrio do qual a Forma de arte simbólica sofria. Pois aqui o conteúdo espiritual finalmente encontra seu lugar enquanto conteúdo artístico, assim como tem de fato uma forma adequada a tal conteúdo. A arte, finalmente, encontra-se completa.

O caráter dos deuses olímpicos, do modo como é expresso na arte grega, é de uma determinação individual em si mesma que é não só espiritual, mas igualmente exterior, pois tal caráter aparece visível aos olhos bem como ao espírito. O belo clássico, desse modo, leva a determinação individual do espírito ao centro da existência fenomênica, fazendo com que o equilíbrio entre o interior e exterior seja perfeito, sem pender para qualquer um dos lados.

Não podemos esquecer, porém, que apesar da crescente valorização do humano, em contraste com o que tem uma origem mais natural e animalesca, a mitologia grega continua sendo sobre deuses, e não sobre homens. Como entra, então, essa valorização do homem e das ações humanas? Ela pode ser claramente observada em dois aspectos dos deuses olímpicos: sua antropomorfização ao extremo e seu caráter ativo na dimensão humana. O primeiro é um tanto quanto literal, dado que os deuses olímpicos têm sempre formas antropomórficas nas suas representações plásticas e que suas ações são claramente similares a modos de ação humanos. O segundo se dá na medida em que o artista deve ser capaz de detectar no particular dos acontecimentos naturais e humanos interferências dos deuses, de modo que na sua produção artística seja sempre possível interpretar as ações e acontecimentos humanos como intervenção divina[59].

O semblante dos deuses, entretanto, permanece essencialmente distanciado, trazendo consigo sempre uma seriedade e um repouso imutáveis. Vemos nascer, assim, um conflito: de um lado, temos sua grandeza pacífica, de origem espiritual; e do outro lado, temos sua beleza corporal, que é necessariamente de origem exterior. Desse modo, os deuses gregos aparecem

[59] "O aspecto artístico deste estágio consiste em entrelaçar vivamente os indivíduos-deuses com as ações humanas e constantemente reunir o singular dos acontecimentos na universalidade do divino; assim como nós, por exemplo, também dizemos, certamente num outro sentido, que este ou aquele destino vem de Deus" (HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética – Volume II*, p. 227).

sempre elevados acima de sua própria corporalidade e, simultaneamente, presos a esta mesma corporalidade.

O ideal clássico é, assim, exposto fundamentalmente por meio deste conflito e da dor inerente à paz divina. É este repouso, frio e imutável, que constitui a Forma mais adequada e elevada do ideal da forma de arte clássica. Por isso, é a escultura, e não a poesia, a arte particular mais adequada à arte clássica, dado que a poesia lida demasiadamente com a ação e não permite plenamente o surgir do repouso que a escultura traz, com a paz de sua tristeza.

O sentimento despertado a partir das estátuas gregas no homem que as observa, portanto, não pode ser de pura alegria ou satisfação, pois mesmo diante da beleza clássica das estátuas dos deuses o homem está demasiadamente contaminado pela serena tristeza do deus[60], que se encontra ao mesmo tempo acima e preso ao seu corpo. Quanto mais se sobressai o seu caráter grandioso, mais é visível na estátua dos deuses gregos seu sofrimento por estar condenado à prisão, entre corpo e espírito, sem viver plenamente nenhum dos dois polos, vivendo apenas o delicado ponto de equilíbrio entre os dois e correndo o risco sempre de acabar por pender para um dos dois e perder o seu caráter inerte.

No que consiste, desse modo, a experiência estética propiciada pela Forma de arte clássica? Primeiramente, ela é uma experiência de "falsa paz"[61]. Isto é, o expectador tem, diante da escultura de um deus, por exemplo, uma experiência de uma paz que, ao mesmo tempo, revela um conflito. Pois esta espécie de paz que Hegel descreve em seus *Cursos de Estética* não é tão serena como pode parecer a princípio, escondendo, deste modo, um conflito que dá complexidade à experiência estética propiciada por tais obras de arte.

3.4. Forma de arte romântica e a arte que ultrapassa a si mesma

No primeiro estágio da arte, a Forma de arte simbólica, prevaleceu o impulso da busca de se erguer do natural para o espiritual. No entanto, como já foi visto, esta busca não chega, aqui, a se deparar com o resultado pretendido, pois acaba por não conseguir fornecer o

---

[60] "Mas, quanto mais se sobressai nas formas dos deuses a seriedade e a liberdade espiritual, tanto mais se sente um contraste desta grandeza com a determinidade e a corporalidade. Os deuses beatos se entristecem como que por sua beatitude ou corporalidade; lê-se na sua configuração o destino que os espera e o desenvolvimento dele, enquanto surgimento efetivo daquela contradição da grandeza com a particularidade, da espiritualidade com a existência sensível". *Cursos de Estética, V. II*, p. 216.

[61] "Por isso, temos que falar aqui somente que no ideal autenticamente clássico a individualidade espiritual dos deuses não é apreendida na sua relação com o outro ou é levada por meio de sua particularidade ao conflito e à luta, mas aparece no eterno repousar em si mesmo, nesta dor da paz divina". *Cursos de Estética, V. II*, p. 217.

conteúdo autêntico para a arte e, desse modo, não consegue se estabelecer como arte autêntica.

No segundo momento, a Forma de arte clássica, pode-se atingir finalmente o conteúdo autêntico da arte. A arte alcança o seu topo, ou pelo menos o faz sob a perspectiva de que o seu ideal se realiza plenamente na sua manifestação sensível. A arte encontra aqui seu equilíbrio perfeitamente belo. Hegel chega a concluir, aqui, que "algo mais belo não pode haver e não haverá mais"[62].

A arte grega, no entanto, apesar de, por um lado, ser o ápice do belo enquanto equilíbrio perfeito entre forma e conteúdo, pode e é superada (*aufheben*) por outra Forma de arte, a Forma de arte romântica. Pois, mesmo que sob o risco de distanciar-se do equilíbrio aqui encontrado, o espírito quer mais e será a Forma de arte romântica, e não a Forma de arte clássica que chegará mais perto de satisfazer o espírito; ela é, afinal, a Forma de arte mais espiritual.

Dito de outra forma, existe, segundo o espírito, e não só segundo o equilíbrio entre interior e exterior, um ponto mais alto que o belo da arte clássica, dado que o verdadeiro propósito do espírito é o de buscar elevar-se e reconciliar-se com si mesmo, e não com seu exterior[63], de modo que é essencial que a forma de arte clássica seja superada. Superada por uma forma de arte, no mínimo, mais preocupada com a interioridade do que com esta bela adequação entre exterior e interior. O belo voltará a surgir, sim, aqui, mas ele não será o fim último da arte e, sim, estará subordinado às necessidades do espírito neste processo de encontro a si mesmo[64].

É nesta busca pela aproximação com si mesmo enquanto espírito, isto é, nesta busca do espírito em elevar-se a si e para si, que se encontra o princípio fundamental da Forma de arte romântica. Podemos, deste modo, dizer que é no campo espiritual e, mais especificamente, na interioridade e subjetividade absoluta que reside o Conteúdo romântico.

---

[62] HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética – Volume II*, p. 251.

[63] Cf. HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética – Volume II*, p. 252.

[64] "Para a beleza romântica, em contrapartida, é pura e simplesmente necessário que a alma, embora apareça no exterior, mostre ao mesmo tempo que está reconduzida em si mesma desta corporalidade e que vive em si mesma. [...] Por este motivo, a beleza agora não mais se referirá à idealização da forma objetiva, mas à forma interior da alma em si mesma; ela se torna uma beleza da interioridade [*Innigkeit*], enquanto o modo como cada conteúdo se forma e configura no interior do sujeito, sem manter o exterior nesta interpenetração preso ao espírito". HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética – Volume II*, p. 266.

Uma grande parte do que constitui a Forma de arte romântica é o círculo religioso, isto é, a parte desta Forma de arte cujo conteúdo tem origem nas manifestações artísticas que compreendem os círculos religiosos que compõem o cristianismo. Assim como, na Forma de arte clássica, acompanhamos uma arte que busca dar forma exterior aos deuses gregos por meio, principalmente, da escultura, na Forma de arte romântica iremos acompanhar, ao menos em um primeiro momento, uma arte que busca trazer para o campo sensível a espiritualidade da religião cristã.

> Nesta entrega, por fim, reside em geral a Ideia universal de que na arte romântica a subjetividade infinita não está sozinha nela mesma assim como o deus grego, que vive em si mesmo inteiramente completado na beatitude de seu acabamento, mas de que ela sai de si mesmo e entra em relação com o outro, mas que é o seu outro no qual ela mesma novamente se reencontra e permanece junto a si mesma em unidade. Este ser-um [*Einssein*] dela em seu outro é o Conteúdo autenticamente belo da arte romântica, seu ideal, que tem essencialmente enquanto sua Forma e fenômeno a interioridade e a subjetividade, o ânimo, o sentimento. O ideal romântico expressa, por conseguinte, a relação com o outro espiritual, que está de tal modo ligado com a interioridade [*Innigkeit*], que apenas neste outro a alma vive na interioridade [*Innigkeit*] consigo mesma. Esta vida em si mesma em um outro é, enquanto sentimento, a interioridade [*Innigkeit*] do amor (HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética – Volume II*, p. 268).

Podemos considerar, desse modo, que o amor, enquanto sentimento, constitui-se como o conteúdo universal do romântico, ao menos neste seu primeiro momento, em seu círculo religioso. É preciso ressaltar, no entanto, que este amor apenas alcança sua configuração verdadeiramente ideal quando expressa a reconciliação efetivamente afirmativa do espírito, visto que tal processo implica também um momento anterior de negatividade.

Dando continuidade à nossa investigação acerca da Forma de arte romântica, podemos observar três momentos do círculo religioso desta Forma de arte. Primeiramente, há a história da Redenção de Cristo, a qual se constitui como o momento em que Deus torna-se homem e experiencia a finita existência humana. Aqui, como apontamos acima, há um primeiro momento do amor enquanto conteúdo do círculo religioso, mas ainda não em seu estágio mais autêntico, pois a relação que se estabelece ainda tem um caráter negativo. Em segundo lugar, encontramos, finalmente, o amor em seu momento positivo enquanto sentimento reconciliador do humano e do divino, onde o amor materno de Maria encontra lugar de destaque. Em terceiro lugar, há o aspecto da comunidade, isto é, o momento do círculo religioso que permite que o homem, antes indivíduo finito e mortal, participe de certo modo do espírito divino enquanto membro de uma comunidade.

No que tange o nosso estudo da experiência estética, permanece no círculo religioso da Forma de arte romântica, no entanto, o problema de ste conteúdo surgir tão somente da religião enquanto tal, e não como expressão propiciada exclusivamente pela arte. A religião torna-se, assim, um pressuposto essencial para a arte romântica, dado que o seu Conteúdo já aparece, anteriormente, na representação e no sentimento religioso.

O romântico, no entanto, não se resume a este aspecto religioso e pode ser dividido em dois mundos: (1) o mundo espiritual, que traz o ciclo do retorno a si mesmo, como uma autêntica Fênix[65]; (2) o mundo do exterior enquanto tal, aqui não mais preso como antes ao espírito, tornando-se assim uma efetividade plenamente empírica. O exterior, no contexto da arte romântica, já não pode dar conta de sua respectiva interioridade e, se ainda o tenta, é apenas no sentido de deixar claro que é a existência que não alcança mais o seu interior correspondente. O que, por outro lado, é o que faz com que a arte romântica deixe a exterioridade uma vez mais livre para si mesma e com que seja permitido a todo tipo de coisa, sem tantas restrições, reverte-se em matéria de arte.

Na medida, entretanto, em que essa espécie de limitação leva a arte a se voltar unicamente para o interior humano, a arte abre-se para um novo e infinito leque de possibilidades, para a multiplicidade sem limites. Assim sendo, é o absoluto em si mesmo universal, da maneira como surge no homem consciente de si mesmo, o Conteúdo interior da forma de arte romântica e, consequentemente, também o é toda a humanidade e seu desenvolvimento histórico.

A arte alcança esta "maior" espiritualidade graças ao direito, só aqui adquirido, de usar a forma efetivamente humana para expressar o absoluto. Não como uma mera representação antropomórfica, como ocorria na Forma de arte clássica, mas como um modo de expressão efetivo do divino, já que o Deus cristão tem, de fato, uma dimensão autenticamente humana.

Todo o conteúdo se volta, desse modo, exclusivamente para o espírito, concentrando-se no ânimo que aspira pela união com a verdade, que procura e luta para gerar, conservar, o divino no sujeito e não quer executar fins e empreendimentos *no mundo* por causa do mundo, mas tem muito mais como empreendimento unicamente essencial a luta interior do ser

---

[65] "um reino espiritual que é em si mesmo acabado, o ânimo que se reconcilia em si mesmo e que dobra primeiramente a repetição linear do nascer, do perecer e do ressurgir para o verdadeiro curso circular, para o retorno em si mesmo, para a autêntica vida de Fênix do espírito". (HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética – Volume II*, p. 261).

humano em si mesmo e a reconciliação com Deus, e apenas leva consigo para a exposição a personalidade e sua conservação, assim como as instituições para esta finalidade.[66]

É neste contexto que podemos observar o surgimento da poesia efetivamente livre enquanto uma das artes particulares que, assim como a Pintura e a Música, como discutiremos mais à frente, melhor serve de campo sensível para a exposição na Forma de arte romântica, especialmente neste seu círculo mundano. Pois ela ergue-se, desse modo, totalmente livre, no sentido de que não tem mais configurações já prontas a serem expressas, como a poesia grega tinha sua mitologia, por exemplo, ou como tinha a própria Forma de arte romântica quando ainda restrita exclusivamente ao âmbito do seu círculo religioso; ela é "puramente criadora e produtora; é como o pássaro que canta livre seu canto a partir do peito"[67].

Este momento em que a Forma de arte romântica busca tornar-se mundana é, segundo Hegel, primeiramente expresso por três sentimentos: (1) a honra subjetiva; (2) o amor; (3) e a fidelidade. Estes três eixos do ânimo humano fornecem o conteúdo mais essencial da cavalaria, e fornecem desse modo a possibilidade de a arte sair do âmbito religioso e entrar no âmbito da vitalidade espiritual mundana, onde a arte poderá, de modo mais independente, se tornar uma beleza mais livre ao criar a partir de si mesma e nada mais.

A honra romântica, sentimento este absolutamente inexistente na cultura grega[68], refere-se não a um valor real e objetivo, mas sim a um valor que o próprio sujeito atribui a si mesmo para si mesmo. Ou seja, o critério da honra diz respeito unicamente à representação que o sujeito tem de si, e não ao que ele efetivamente é. Sendo assim, o homem de honra guia suas ações de acordo com a concordância delas com sua honra, e não de acordo com o valor das ações em si mesmas. A honra é também, pois, facilmente violável, já que reside puramente em meu arbítrio subjetivo o que pode despertar tal violação da honra.

---

[66]Cf. HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética – Volume II*, p.259.

[67] HEGEL, G. W. F. *Cursos de* Estética, p. 291.

[68] Hegel argumenta que a honra, conforme entendemos modernamente, não existia na cultura grega a partir da Ilíada e da cólera de Aquiles contra Agamenon. Segundo Hegel, "A ofensa acontece aqui em vista de algo real, em vista de um dote, no qual sem dúvida também residia uma preferência, um reconhecimento da fama e da coragem, e Aquiles se encoleriza porque Agamenon se dirige a ele de modo indigno e não lhe manifesta nenhuma estima entre os gregos; mas a ofensa não penetra no último extremo da personalidade enquanto tal, de modo que Aquiles também se satisfaz com a devolução da parte que lhe foi arrancada e com o acréscimo de mais presentes e bens, e Agamenon não recusa por fim esta reparação, embora segundo nossas representações eles se tenham gravemente ofendido [*beleidigt*] mutuamente". (HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética – Volume* II, p. 292).

Hegel define o amor, neste contexto, de um modo totalmente diverso do amor religioso:

> então no amor a coisa suprema é sobretudo a *entrega* do sujeito a um indivíduo do outro sexo, o abdicar de sua consciência autônoma e de seu ser-para-si-mesmo singularizado, o qual primeiramente na consciência do outro se sente impelido a ter seu próprio saber sobre si mesmo. Nesta relação, o amor e a honra se contrapõem. Mas, inversamente, também podemos considerar o amor como a *realização* do que já reside na honra, na medida em que é a necessidade da honra de se ver reconhecida, de ver a infinitude da pessoa acolhida em uma outra pessoa (HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética – Volume II*, p. 297).

O amor é, assim, descrito como o sentimento de perder-se voluntariamente em um outro, quando o amante não vive mais para si mesmo mas encontra sua razão de viver em um outro. E este amor não permanece apenas enquanto fantasia, dando origem ao belo como configuração da sua fantasia a partir desta relação.

O amor, no entanto, pode gerar três principais conflitos no homem: (1) o conflito com a honra, dado que o dever da honra pode divergir do sentimento amoroso; (2) o conflito com outros direitos e deveres, tais quais os para com o Estado ou a família; (3) conflito despertado por impedimentos exteriores, absolutamente provenientes de mera contingência e, por isso, os mais supérfluos dos três tipos de conflito.

O maior conflito gerado a partir do amor romântico, entretanto, tem origem no fato de que ele é puramente pessoal e relativo. Isto é, o amante ama sua amada sem que isso possa ser universalizado de forma alguma para uma proposição de que ela é mais bela ou por algum motivo mais amável que qualquer outra. As dores e felicidades do amor não influenciam ou tocam a ninguém mais a não ser os amantes.

Hegel encontra nesta aventura cavalheiresca corrigida[69], no romance moderno, os anos de aprendizado pelos quais o jovem deve passar, culminando finalmente na consciência e conquista de sua vida adulta, com uma visão mais ampla que de fato dá conta de seus desejos, sentimentos, necessidades e, principalmente, possibilidades diante do mundo em que vive[70]

---

[69] "Aqui vemos o mesmo caráter da aventura, apenas que este encontra seu significado correto e o fantástico deve experimentar nisso a correção necessária" (HEGEL, G.. W. F. *Cursos de Estética*, p. 329).

[70] "Mas estas lutas no mundo moderno nada mais são do que os anos de aprendizado, a educação do indivíduo na efetividade presente, os quais alcançam, desse modo, seu verdadeiro sentido. Pois o fim de tais anos de aprendizado consiste no fato de que o sujeito aprende com a experiência, que ele se forma [*hineinbildet*] com seus desejos e opiniões nas relações subsistentes e na racionalidade destas, se insere no encadeamento do mundo e adquire nele um ponto de vista adequado" (HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética – Volume* II, pp. 328-329).

O ideal romântico, assim, não tem mais seu exterior exclusivamente voltado para si mesmo e a expressão de seu exterior, mas tem seu exterior deixado livre e, portanto, como aquilo que é para os outros e não somente para si mesmo. É possível, desse modo, que o homem seja familiarmente atraído pela arte romântica, já que aqui ele vê no exterior, pela primeira vez, a si mesmo e o que ele mesmo possui ou vê nos homens caros a ele e que o cercam. E esse viver para o outro não se resume apenas à exterioridade da arte romântica, mas à sua interioridade também sai da posição exclusivamente voltada para si mesma e entra em relação com o outro, na medida em que se reencontra nesse outro e assim novamente volta a si mesma.

Conforme veremos ainda em maior detalhe, ao contrário das Formas anteriores, onde Hegel foi capaz de apontar uma determinada arte particular que ganhou especial destaque, no caso da Forma de arte simbólica é a arquitetura e no caso da Forma de arte clássica é a escultura, na Forma de arte romântica temos três artes particulares que merecem nosso destaque: a pintura, a música e a poesia.

A Forma de arte romântica é, desse modo, marcada pela diversidade de manifestações, da arte de fundo cristã àquela cujo conteúdo reside na honra, amor e fidelidade cavalheiresca, da pintura à poesia, passando ainda pela música. Principalmente quando nos debruçamos sobre a poesia, conforme veremos em maior detalhe mais à frente, nos vemos diante de uma grande diversidade de modos particulares de executar o Ideal da arte. Por isso, é complicado dizer exatamente que tipo de experiência estética a Forma de arte romântica, como um todo, proporciona, dado que o próprio Hegel dá destaque aqui não só a uma arte particular, como fizera com a arquitetura na Forma de arte simbólica e a escultura na Forma de arte clássica, mas a três, à pintura, à música e à poesia.

O que podemos dizer, aqui, é que ela não proporciona uma espécie de experiência estética apenas, mas múltiplas. Temos, por exemplo, a experiência de fundo religiosa, através de obras que possuem no cristianismo seu ponto de partida. Nestas obras diversos aspectos podem ser ressaltados que irão ser decisivos no tipo de experiência proporcionada. Seja a partir da pureza do amor materno de Maria, ou da força e da intensidade da experiência humana de Deus sob a forma de Jesus, entre outros aspectos explorados pelas obras de arte de fundo religioso, todas essas obras de arte nos dão um acesso mais próximo, mais físico, mas intuitivo à fé e à religiosidade. A religião é demasiadamente subjetiva e tem muito a ganhar com a experiência estética propiciada por tais obras.

Há, no entanto, como apresentamos anteriormente, também um outro lado da Forma de arte romântica; o lado mundano. Este consegue ser ainda mais diverso que o círculo

religioso da arte, dado que não ter como pano de fundo a religião, como é o caso não só desta parte da Forma romântica, mas também das Formas clássica e simbólica, dá à arte uma liberdade até então inédita. E, diante de tamanha liberdade, há uma riqueza de experiências estéticas variadas. Primeiramente, porque o artista, como veremos em maior detalhe a seguir, tem também uma liberdade maior e, portanto, se considerarmos os casos particulares, um a um, veremos que há uma série de possibilidades diferentes mesmo dentro de uma mesma arte particular. Em segundo lugar, o próprio espectador se vê diante de objetos e situações muito variadas e a riqueza dos modos pelos quais ele pode interpretar e se reconhecer em cada obra individual diante da qual ele se vê, é ampla como nunca antes na História. As próprias obras de arte refletem o efeito da multiplicidade da qual nasceram e passam a conter em si muitas informações e possibilidades simultaneamente.

3.5. A experiência estética como movimento dialético interno da própria arte

O movimento impulsionado pelo *aufheben* de um Forma pela outra, isto é, o movimento que provoca esta espécie de superação da Forma de arte simbólica pela Forma de arte clássica, que por sua vez será superada pela Forma de arte romântica, conforme vimos até aqui, é, na sua essência, dialético. Isto é, a Forma de arte seguinte não começa do zero, mas, sim, parte da Forma anterior, construindo-se em diálogo com esta, sem, no entanto, deixar de trazer algo de novo consigo.

Este movimento dialético, portanto, faz com que a Forma de arte clássica, por exemplo, só possa existir porque foi precedida pela Forma de arte simbólica, a qual encontra-se nesta posição complicada de ao mesmo tempo ser a condição de possibilidade para aquela e precisar ser superada por ela. Há, assim, algo de necessário na Forma de arte anterior que permanece naquela que a supera, mas também há algo que falta à primeira, algo do qual a Forma de arte seguinte tentará dar conta.

Precisamos pensar, com muito cuidado, se este movimento interno ao percurso que a própria arte faz, a partir de suas Formas, não poderia ser adequadamente denominado de experiência estética. Retomemos, deste modo, os principais traços do conceito de experiência ao qual Hegel nos apresenta na *Fenomenologia do Espírito*: (1) movimento (2) dialético (3) exercido tanto no sujeito quanto no objeto.

Podemos observar, a princípio, os dois primeiros traços estão presentes na relação estabelecida entre as Formas de arte. Resta-nos, portanto, avaliar se o terceiro também se encontra aqui. Qual seria o sujeito e o objeto nesta investigação? Poderíamos pensar que é a

arte tanto o sujeito como o objeto deste movimento e, portanto, a experiência estética seria um movimento dialético que a arte exerce sobre si mesma, tanto enquanto sujeito quanto enquanto objeto, de modo que o movimento histórico e conceitual da própria arte poderia ser uma possibilidade de interpretação da experiência estética em Hegel.

Isto não quer dizer que encontramos aqui, de modo algum, nossa resposta definitiva para a pergunta “O que é experiência estética para Hegel?”, pois ainda é preciso pensarmos também no tipo de experiência que temos, enquanto espectadores, diante de uma obra de arte específica, e de que modo cada arte particular permite ou não um determinado tipo de experiência, conforme exploraremos mais a fundo no terceiro capítulo do presente trabalho.

4 Capítulo III

4.1. O artista diante de sua obra

O momento em que Hegel busca tratar, ainda que brevemente, do tema do artista é um subproduto, ainda no primeiro volume dos *Cursos de Estética*, do dito "O Belo Artístico ou o Ideal". Isto tem, na prática, algumas importantes consequências: (1) Hegel coloca, assim, o artista na posição de um dos aspectos essenciais, junto com "O Ideal Enquanto Tal" e "A Determinidade do Ideal", do Belo Artístico; (2) O artista é, assim, visto não só como parte relevante dos aspectos particulares da obra, isto é, é não só visto enquanto parte da Forma de arte e da arte particular, mas também encontra seu lugar na parte dos *Cursos de Estética* mais teórica, onde Hegel trata do Ideal.

Hegel começa o terceiro capítulo do primeiro volume dos *Cursos de Estética* considerando o conceito do Ideal a partir de sua *universalidade* e, em seguida, irá abordá-lo segundo o seu modo de exposição determinado e, finalmente, chega ao tema do artista, pois, "na medida em que a obra de arte decorre do espírito, ela necessita de uma atividade subjetiva produtora, a partir da qual provém e, enquanto seu produto, é para um outro, para a intuição e o sentimento do público. Esta atividade é a fantasia[71] do artista"[72].

O artista e, mais especificamente, a fantasia do artista, é, assim, parte essencial da produção tanto da obra de arte propriamente dita, pois não há obra sem que coexista alguma espécie de atividade subjetiva produtora por trás da mesma, quanto da experiência estética, já que a fantasia do artista permite que a obra tenha valor não só em si mesma, mas também o tenha para o público, em forma de intuição e sentimento.

Assim sendo, Hegel busca aqui examinar "como a obra de arte pertence ao interior subjetivo enquanto um produto seu que ainda não nasceu para a efetividade, e sim primeiramente se configura na *subjetividade criadora*, no gênio e no talento do artista"[73]. Isto é, para Hegel a subjetividade criadora do artista faz parte de um estágio anterior ao vir a ser mesmo da obra de arte e, portanto, ele está buscando neste momento o entendimento de até que ponto isto é o que se concretizará na obra de arte mesma, na efetividade, e em que medida

---

[71] "a *fantasia* deve ser designada como esta capacidade artística que se destaca. Mas então devemos imediatamente nos proteger para não confundir a fantasia com a *imaginação* [*Einbildungskraft*] meramente passiva. A fantasia é criadora." (HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética – Volume I*, p. 282).

[72] HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética – Volume I*, p. 281.

[73] HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética – Volume I*, p. 281.

podemos dizer que o que existe como subjetividade na fantasia do artista torna-se arte efetivamente transposta em materialidade.

Um ponto importante levantado aqui, por Hegel, é o da inspiração[74], isto é, a questão referente ao local de onde o artista deve retirar sua inspiração para a composição de sua arte, assim como para o desenvolvimento de sua potencialidade criadora. Pois, para ele, ao contrário do que é preciso no âmbito da filosofia, o artista não deve tomar como seu ponto de partida a universalidade abstrata e, sim, a própria vida[75]. O artista deve, assim, viver plenamente, buscando sempre ter as mais variadas vivências, nas quais poderíamos incluir o fato de que ele mesmo deve se tornar um espectador ávido de todas as artes, de modo a ter sempre uma ampla experiência de onde partir no momento de pôr sua fantasia em prática.

O artista não deve, no entanto, limitar-se a beber de outros artistas, mas deve também ser capaz de viver todos os aspectos da vida humana, pois seu dever não é inspirar-se em outras obras de arte para compor suas próprias, mas, muito pelo contrário, ser capaz de transformar seu alto conhecimento do espírito humano, em toda a sua riqueza, em conteúdo artístico. Ele deve ser, assim, capaz de compreender o espírito humano, apreender com clareza e firmeza a partir da experiência tanto o ânimo e sentimentos humanos em suas particularidades quanto o aspecto exterior e mais mundano da existência humana, e ainda ser

---

[74] Quando falamos de inspiração, precisamos ter em mente o cuidado que Hegel tem ao falar de inspiração e seu conceito irmão, muitas vezes referido como sinônimo, o conceito de *entusiasmo*. Inicialmente, Hegel define entusiasmo como "A atividade da fantasia e a execução técnica, consideradas por si mesmas enquanto estado no artista" (HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética – Volume I*, p. 287). Mas apenas dizer isto não basta, nem para nós e nem para Hegel. Pois esta definição dá conta apenas de um aspecto da questão, isto é, ela nos apresenta no que consiste o entusiasmo. Ela não responde, porém, a duas importantes perguntas referentes ao entusiasmo: (1) de que modo ocorre seu nascimento propriamente dito, isto é, de que modo o entusiasmo surge no espírito do artista; (2) de que modo o entusiasmo faz parte da obra de arte final, na medida em que ele faz parte do processo de produção criativa do artista. Quanto ao nascimento do entusiasmo, não podemos apontar um único ponto, situação ou objeto que universalmente será responsável por inspirar ou entusiasmar um artista. Pois, para Hegel, o nascimento do entusiasmo tem menos relação com um acontecimento específico que o artista tem diante de seus olhos e mais com sua própria disposição. Segundo Hegel, "o verdadeiro entusiasmo se inflama com qualquer conteúdo determinado que a fantasia captura para expressar artisticamente"(HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética – Volume I*, p. 288). O entusiasmo, assim, pode surgir a qualquer momento e a partir de praticamente qualquer coisa, desde que seja algo que o artista em questão seja capaz de transformar em conteúdo artístico. Desse modo, seu nascimento tem menos a ver com algo externo que se imponha ao artista e mais a ver com a capacidade interna deste artista de tornar qualquer conteúdo um conteúdo digno de uma obra de arte autêntica. Do mesmo modo, a questão seguinte, isto é, de que modo o entusiasmo faz parte da obra de arte final, não tem muito a ver com elementos externos ao artista, mas, sim, tem relação com sua própria capacidade de separar-se de sua produção criativa, na medida em que aqui ele precisa saber retirar-se o mais possível e transformar seu entusiasmo em autêntica obra de arte, tornando-se na medida do possível mero veículo e não mais sujeito para que seu entusiasmo tome a forma adequada.

[75] Cf. HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética – Volume I*, p. 282.

capaz de usar tudo isso para produzir uma obra de arte condizente tanto com o exterior quanto com o interior humano[76].

Esta necessidade de que o artista seja capaz, de algum modo, de transformar a sua vivência enquanto ser humano em inspiração, no entanto, não deve ser confundida com uma defesa de um modo de produção baseado única e exclusivamente em uma inspiração imediata e não-reflexiva. Pois, na medida em que a arte deve ser, acima de tudo, um modo de expressão do espírito, faz-se necessário também que a reflexão e a ponderação encontrem seu espaço no processo criativo. O artista deve, desse modo, saber encontrar o equilíbrio entre o seu ponto de partida, o mundo que está efetivamente diante de seus olhos, e o processo de reflexão pelo qual toda a sua experiência deve passar de modo a transformar os aspectos mais básicos e materiais do círculo humano em um conteúdo digno de uma verdadeira obra de arte[77].

Estes são os aspectos mais gerais sobre os quais Hegel se debruça ao tratar da questão do artista. É, no entanto, interessante também observarmos a posição do artista enquanto parte de um determinado contexto histórico, assim como as necessidades próprias da obra particular que ele busca realizar. O primeiro se dá pelo fato de o artista ser, antes de tudo, parte de uma determinada cultura, de um determinado povo, de um determinado momento histórico. Assim, ele é, antes de ser um escultor de estátuas gregas, por exemplo, um grego. E, como tal, ele compartilha de uma série de crenças e comportamentos que o formaram e serão, querendo ou não, parte do ponto de partida da arte que um dia virá a produzir.

Desse modo, uma distinção muito importante que precisa ser feita entre o modo de produção da Forma de arte simbólica e a Forma de arte clássica, assim como entre as duas e a Forma de arte romântica, é a questão da relação do artista com seu processo produtivo. Pois o artista da forma de arte simbólica não tem uma produção verdadeiramente livre, e nem

---

[76] "A primeira exigência constitui, portanto, este dom e interesse de uma apreensão determinada do que é efetivo em sua forma real bem como a retenção do que foi intuído. Inversamente, é preciso igualmente unir ao conhecimento familiar exato da forma exterior a idêntica familiaridade com o *interior* do ser humano, com as paixões do ânimo e com todos os fins do peito humano; e a este duplo conhecimento deve se ajuntar a familiriadade com o modo como o *interior* do espírito se expressa na *realidade* e aparece através [*hindurchscheint*] da exterioridade dela." (HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética – Volume I*, p. 283).

[77] "O artista deve, por conseguinte, expor o que nele vive e fermenta nas Formas e nos fenômenos, cuja imagem e forma ele acolheu em si, na medida em que sabe dominá-los para os seus fins a tal ponto que também sejam, por seu lado, capazes de acolher neles mesmos o verdadeiro e expressá-lo de modo completo. – Nesta elaboração mútua [*Ineinanderarbeitung*] do conteúdo racional e da forma real, o artista deve, por um lado, buscar ajuda na ponderação [*Besonnenheit*] lúcida do entendimento, por outro lado, na profundidade do ânimo e no sentimento animado [*beseelende*]." (HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética – Volume I*, p. 283).

poderia ter, já que está dividido entre o exterior, com sua fantasia desmedida, e o interior, com sua subjetividade abundante; o artista oriental simplesmente não consegue ter real domínio sobre a sua produção. Ou seja, no lugar de serem frutos de sua espiritualidade livremente criadora, suas obras são objetos que ele não é capaz de comandar totalmente, sob os quais ele tem não qualquer real controle, o que as leva a possuírem sempre uma configuração demasiadamente selvagem e desarmônica.

Os poetas[78] gregos, no entanto, mesmo que baseados na tradição (cujas bases, muitas vezes, remetem a mitologias estrangeiras e mais antigas), têm nela apenas seu ponto de partida e não seu Conteúdo mesmo. Isto porque o Conteúdo propriamente dito da obra de arte é retirado do espírito do poeta, incluindo a tradição na medida em que ela está necessariamente presente no seu espírito e, através da sua criação artística livre, o artista transforma tal Conteúdo em sua forma adequada[79]. O Conteúdo da forma de arte clássica permite uma manifestação artística livre porque é tomado do espírito e não só da tradição mitológica, de maneira que é, assim, proveniente do homem; só um Conteúdo que vem da existência humana pode permitir ao homem, na figura de artista, uma produção criativa livre, "na medida em que aquilo que ele produz é a mais bela criação dele mesmo"[80].

A ocupação do artista clássico, portanto, consiste em desfazer-se do que ainda traz traços do excesso de materialidade da forma de arte simbólica e, simultaneamente, ressaltar tudo que apresenta traços de espiritualidade, de modo que é aqui que, pela primeira vez, o homem e as ações humanas adquirem o status de única realidade adequada, e não mais o status de personificação ou mera alegoria que serve a uma potência natural.

Sob a perspectiva do crescimento da liberdade e da autonomia do artista, frente à tradição e ao conteúdo aos quais sua obra está ligada, o artista romântico segue na mesma linha do artista clássico, apenas levando a questão da produção criativa livre ao seu limite. Pois a extrema liberdade, tanto em termos de conteúdo quanto em termos materiais, que o artista aqui encontra faz com que ele sinta que pode falar sobre absolutamente qualquer coisa.

Este aspecto, no entanto, que a princípio poderia ser uma grande vantagem, pode também se tornar a maior dificuldade para a produção criativa livre do artista. Ele se vê,

---

[78] É importante ressaltar que o termo "Poetas" aqui não é utilizado necessariamente no sentido restrito de artista produtor de poesia, mas no sentido mais próximo do original grego de produtor, de modo que o escultor grego é, antes de qualquer coisa, também um poeta.

[79] Para Hegel, este traço justifica a leitura de que este artista seja o verdadeiro criador da mitologia que tanto admiramos na arte grega, independente de suas origens em outras culturas. Cf. HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética – Volume II*, pp. 208-209.

[80] HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética – Volume II*, p. 210.

assim, diante de um número quase infinito de possibilidades a seguir e a ausência de limite pode se tornar tão prejudicial quanto seu excesso. Pois quando se tem uma tradição, um círculo religioso ou um caminho qualquer no qual a obra deve ser inserida, é mais fácil saber quais são suas possibilidades e qual delas seguir, dado que elas serão muito mais restritas. Quando não há este limite, no entanto, é preciso ser um grande artista, com domínio pleno dos materiais com os quais trabalha e com domínio total do conteúdo que tentará trazer à luz através de sua obra concreta.

4.2. As artes particulares e a experiência que podem proporcionar ao seu público

Outra divisão importante que Hegel faz em seus *Cursos de Estética*, além da já apresentada divisão em três Formas de arte, é a divisão das obras de arte em cinco modos de ser principais: Arquitetura, Escultura, Pintura, Música e Poesia (colocados, assim, nesta ordem por Hegel). Marcada por Hegel como o inicio efetivo da arte, a Arquitetura é a primeira arte historicamente a surgir, sendo a representação máxima da Forma de Arte Simbólica. Muito voltada ainda para o exterior, ela pode ser dividida em três partes: (1) a arquitetura que encontra sua finalidade e significado em si mesmo, não dependendo de um elemento externo que lhe dê sentido; (2) a arquitetura que serve a um outro, sendo tratado assim como mero meio para um fim externo a si mesma; (3) a arquitetura que, mesmo servindo a um fim externo a si mesma, consegue manter-se simultaneamente autônoma.

No entanto, mesmo a arquitetura aqui chamada de autônoma, assim como a Forma de arte simbólica, nada mais é do que uma tentativa. Pois aqui "A consciência de si ainda não amadureceu em fruto, ainda não está pronta para si mesma, mas está se impulsionando, procurando, pressentido, produzindo cada vez mais, sem uma satisfação absoluta e, portanto, sem descanso[81]". Ela é, portanto, a arte da busca. Ela não consegue jamais encontrar a perfeição que há em outras artes, mas tem simultaneamente a infinidade diante de si. Ela não tem limites. O que significa que ela não consegue encontrar seu modo de exposição ideal, mas, ao mesmo tempo, ela explora todos os modos possíveis e o que resulta disso é a base de onde todas as outras artes particulares poderão partir. O limite é resultado do momento em que o espírito se satisfaz com o que tem diante de si e, portanto, pode dizer: isso sim, isso não, colocando assim limites à sua prática.

---

[81] HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética – Volume III*, p. 50.

Temos, desse modo, o entendimento que, para Hegel, há sim uma certa experiência estética, quiçá um certo nível de experiência estética na arquitetura, tanto na Forma de Arte Simbólica, seu momento ápice, quanto nas Formas de Arte Clássica e Romântica, ainda que chamar esta experiência de plenamente estética, no sentido de plenamente artística, seja bem complicado, conforme apontamos anteriormente. Pois esta experiência que se tem aqui está justamente ligada a esse sentimento de incompletude, de não ter chegado ainda lá, de inquietude, de saber que há algo além que ainda não foi alcançado.

A escultura, muito pelo contrário, marca justamente o momento em que podemos dizer que "chegamos lá". O que a arte simbólica que a arquitetura é capaz de promover busca, aqui, a escultura encontra e realiza com perfeição, principalmente se pensarmos no seu momento ápice na Grécia Antiga. Isso porque a escultura em vez de fazer uso de modos puramente simbólicos e alusivos do espírito, como acontece no caso da arquitetura, tem como meta apreender a forma humana em sua objetividade individual. Desse modo, interior e exterior, forma e Conteúdo, espírito e materialidade estão em perfeito equilíbrio; nenhum dos lados encontra-se em desiquilíbrio com relação ao seu oposto.

O espectador grego, contemporâneo ao momento em que esta arte esteve em seu ápice, tem, portanto, uma experiência bem diferente diante das estátuas dos seus deuses do que tinham os orientais diante da arquitetura de seus templos. Ele tem diante de si a perfeita manifestação sensível dos seus deuses em imagens belas e completas. Não há falta.

Ou melhor, não há falta em termos do supramencionado equilíbrio. No entanto, não podemos concluir que isso quer dizer que não há falta de nada. Pois, se por um lado a escultura grega é a maior perfeição possível em termos da relação entre o aspecto da exterioridade e o aspecto da interioridade, ela acaba deixando a desejar em termos de espiritualidade. Só as artes românticas, e a poesia de modo especial, vão ser capazes de chegar ao ponto mais alto em termos de Conteúdo espiritual.

Esse fato, aliado à questão de que não se pode esperar do nosso povo atual (seja o atual de Hegel ou o nosso mesmo) a capacidade de se sentir da mesma forma quando nos encontramos diante de uma escultura grega antiga em um museu, demonstra claramente não só a possibilidade, mas também a necessidade de que a escultura não seja a última palavra em termos de arte e que passemos, assim, às artes românticas, isto é, à pintura, música e poesia.

Tomada por muitos como a arte romântica mais próxima da escultura, a pintura é mais diversa desta do que pode parecer a princípio, a começar pelo conteúdo e objetivo de suas exposições. Enquanto a escultura busca expressar o homem em sua individualidade objetiva, por meio de estátuas de seus deuses e heróis, a pintura busca expor o ânimo humano. Desse

modo, por mais que a pintura exponha formas exteriores variadas, ela o faz tendo em vista o conjunto de sentimentos e subjetividade humanos e não a determinidade do divino, como faz a escultura.

E, justamente por ter seu foco no interior humano, e não em seu exterior, a pintura é capaz de produzir uma experiência estética mais profunda, forte e impactante no espectador. Hegel chega a dizer que "O espectador, por assim dizer, participa desde o início, é levado em consideração, e a obra de arte apenas é para este ponto firme do sujeito[82]". Podemos concluir, a partir disso, que, com a pintura, o espectador ganha um protagonismo bem maior do que vinha tendo até então e, pela primeira vez, tem a oportunidade de se colocar diante de uma obra que foi feita pelo homem, para o homem e sobre o homem; o espectador vê a si e a seus pares na obra de arte.

Isso porque a pintura não nos mostra o sentimento, o ânimo, de modo abstrato e, sim, "o interior em si mesmo *particularizado*". Ela coloca diante de nós sempre um momento específico, particular, que seja de alguma forma capaz de transmitir a nós toda uma situação ou ação, que contenha em si o início, meio e fim, que nos conte uma história completa sem precisar de uma sequência de objetos para tal.

A pintura, desse modo, nos põe frequentemente diante de situações comuns, cotidianas e até frívolas. Ao fazê-lo, no entanto, ela tira ao mesmo tempo todo o caráter comum que aquele momento poderia ter no nosso dia a dia "e conduz inteiramente nossa atenção ocupada com outras coisas para a situação exposta, diante da qual nós, a fim de desfrutá-la, devemos nos recolher e concentrar em nós mesmos[83]".

A música, pelo menos em termos de conteúdo, segue na mesma linha da pintura, isto é, visa trazer para o exterior a interioridade humana. Pelo lado da exposição do que temos de mais interior, inclusive, a música funciona como um aprimoramento da pintura, pois não depende mais de uma materialidade espacial definitiva como é o caso da pintura. A música depende do elemento do som e nada mais.

> O que pode ser reivindicado por ela [a música] é a última interioridade subjetiva como tal; ela é a arte do ânimo que imediatamente se volta ao ânimo mesmo [...] os sons apenas ressoam na alma mais profunda, que em sua subjetividade ideal é comovida e colocada em movimento (HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética – Volume III*, p. 280).

---

[82] HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética – Volume III*, p. 203.

[83] HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética – Volume III*, p. 226.

Desse modo, o “efeito”, que, neste contexto, podemos entender também como a experiência estética propriamente dita, não foge muito do próprio conteúdo da música. Coerentemente, assim como a música buscar fazer ressoar o ânimo e o interior humano em sua forma mais íntima e subjetiva, o espectador se vê diante do interior humano em seu momento mais íntimo.

Quando falamos de experiência estética musical, precisamos ter em mente que surge aqui um grande diferencial: a “momentaneidade” do ato. Ao contrário da arquitetura, da escultura e da pintura, que tem uma base sólida, um material que está lá para ser observado a qualquer momento e por quanto tempo for, a música depende de uma reprodução baseada na repetição, repetição esta que, ao ser executada por diferentes pessoas, inclui necessariamente um certo grau de singularidade em cada performance.

Nesse sentido, a única arte que pode chegar a ser comparada à música de fato é a arte dramática que, não por acaso, faz uso frequente da música não só como acompanhamento, mas também como ponto central do espetáculo. Poderíamos associar, por exemplo, o papel do músico com o papel do ator, pensando que ambos podem ter um papel mais “mecânico” de pura reprodução do conteúdo determinado pelo compositor / poeta, mas também podem ter um papel mais “criativo” e se tornarem, assim, parte do processor criador do compositor / poeta. A questão do artista passa a ter, então, uma dupla dimensão, principalmente se levarmos em conta que dificilmente o compositor e o músico executor serão a mesma pessoa (o que é mais difícil ainda de ocorrer no caso da poesia dramática).

O que mais nos interessa, diante da questão que procuramos responder, é compreendermos que na música até a exteriorização pouco tem de matéria sensível e muito tem de interioridade, pois necessariamente passa por um sujeito vivo, o que a carrega de subjetividade. E, justamente por isso, a música é capaz de tocar nossa alma de um modo que nenhuma outra arte é capaz.

Assim chegamos, enfim, à poesia. A arte que

> “não é apenas capaz de concentrar o interior subjetivo, mas sim o particular [*Besondere*] e o particular [*Partikuläre*] da existência exterior em um grau ainda mais rico que a música e a pintura na Forma da interioridade, bem como é capaz de detalhá-lo na amplitude de traços singulares e peculiaridades casuais” (HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética – Volume IV*, p. 13).

A poesia pode expor mais e melhor a interioridade em sua manifestação sensível que a pintura, pois pode expor um objeto em toda a sua profundidade e em seu percurso completo, e

não só em um momento; e também que a música, pois no lugar de sons que somente fazem ressoar nossa interioridade, parte da palavra, a verdadeira língua do nosso espírito[84].

E o fato de partir da palavra também faz com que a poesia tenha a seu dispor todo tipo de ações, situações e ocorrências, todo tipo de conteúdo, alcançando assim uma universalidade que nenhuma arte conseguiu até então. Desse modo, ela foi e ainda é o meio mais completo pelo meio do qual o homem pode ensinar e aprender o que é ser humano e, portanto, o meio pelo qual o homem pode experimentar sua humanidade, "pois ensinar e aprender é saber e experimentar aquilo que é[85]".

É importante, no entanto, termos em mente que há e tem que haver uma diferença radical entre o discurso poético e a forma como nos comunicamos no nosso dia a dia (assim como se diferem o discurso filosófico-científico e o discurso retórico do discurso poético). É função da arte em geral, e nisso se inclui a poesia, nos transportar para outro terreno que não o do senso comum e, portanto, mesmo quando faz uso da mesma "língua" que falamos em contextos mais cotidianos, a poesia tem e sempre terá um modo de ser próprio, uma linguagem própria.

E, nessa diferenciação da linguagem comum, uma importante ressalva que Hegel faz, não só em relação à poesia dramática, mas também em relação à poesia épica e lírica, é da importância da poesia não ser lida, mas sim falada / cantada / recitada / etc. Como diz Hegel,

> "Se, por isso, nos contentamos como a mera leitura, isso ocorre em parte devido à familiaridade com a qual representamos para nós como falado o que lemos, em parte devido ao motivo de que a poesia sozinha, entre todas as artes, já está pronta no elemento do espírito, segundo seus lados mais essenciais[86]".

Desse modo, podemos entender que a experiência estética proporcionada pela poesia só é plena, para Hegel, quando não somos só leitores mas também expectadores. Só a leitura serve a discursos científico-filosóficos, mas não à poesia. Há, no entanto, uma diferença entre a poesia épica e lírica e a poesia dramática. Pois

> "Aqui, a saber, há um público determinado, para o qual deve ser escrito, em presença, e o poeta está comprometido com ele. Pois o público tem o direito

---

[84] "a palavra é o meio de comunicação mais compreensível e mais adequado ao espírito, que é capaz de apreender e dar a conhecer tudo o que, de alguma maneira, se move através das alturas e profundezas da consciência e interiormente se torna presente" HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética – Volume IV*, p. 47.

[85] HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética – Volume IV*, p. 23.

[86] HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética – Volume IV*, p. 83.

> ao agrado ou desagrado, uma vez que lhe é oferecido como totalidade presente uma obra que deve desfrutar neste lugar, nesta época, com participação viva. Um tal público, assim como se reúne como coletivo para um juízo, é de espécie sumamente heterogênea; distinto na formação, nos interesses, nos hábitos do gosto, nas predileções etc., de tal sorte que, inclusive, vez por outra, para agradar completamente, é necessário um talento para o que é ruim e uma certa falta de vergonha, no que diz respeito às puras exigências da arte autêntica. Ao poeta dramático certamente permanece também a saída de desprezar o público; mas então, justamente no que concerne ao modo do efeito mais próprio, ele sempre erra a sua finalidade. [...] Mas, na medida em que reside na natureza propriamente dita da obra dramática a determinação de possuir nela mesma a vitalidade, que também lhe garante uma acolhida positiva em seu povo, então sobretudo o poeta dramático tem de se submeter às exigências que podem assegurar, de acordo com a arte, este sucesso necessário, independentemente de outras direções contingentes e circunstâncias da época[87]".

Desse modo, o poeta dramático tem que, mais do que qualquer outro, lidar com essa dupla necessidade; de um lado, a necessidade de agradar a um púbico determinado que está ali, diante do espetáculo; de outro lado, de não deixar-se cair em mera adulação e deixar de lado o que faz um espetáculo dramático poder ser chamado de obra de arte autêntica.

Como vimos, há indícios de que cada arte particular propiciaria um determinado tipo de experiência estética, experiência essa que dependeria em grande medida do como cada uma dessas artes se constitui. É necessário, no entanto, tomar cuidado para não acharmos que a experiência poética é melhor que a arquitetônica, por exemplo, de modo que a última se torna supérflua e dispensável diante da primeira. São experiências diferentes, que muito dependem do contexto histórico em que cada arte e seu público se inserem e que precisam ser pensadas tendo em mente o que foi aqui exposto e não como uma hierarquia classificatória em ordem crescente.

4.3. Hegel, leitor de Shakespeare

Shakespeare já faz parte de um segundo momento da Forma de arte romântica onde a arte não se encontra mais tão intimamente ligada ao Cristianismo. Ele não parte da intuição católica como Dante, por exemplo, partiu, tantos séculos antes, mas, sim, da História e do homem enquanto tal. E, justamente por isso, Shakespeare consegue explorar em suas obras um lado diferente, mais mundano, do nosso espírito.

Isso não o faz melhor ou pior que Dante, mas sem dúvida o coloca em uma posição distinta, a qual, portanto, permite que certos conteúdos sejam por ele configurados, assim

---

[87] HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética – Volume IV*, p. 216.

como impede que ele seja capaz de configurar outros. Hegel dá especial destaque, por exemplo, ao fato de que é em Shakespeare que se consegue realizar uma configuração adequada da maldade e da abjeção[88], o que não fora possível aos poetas da antiguidade realizar.

Isso é possível apenas com Shakespeare justamente porque não há mais a intuição religiosa por trás dos impulsos, ações e desejos dos personagens. Em seu lugar, há a individualidade de cada personagem e, por isso, frequentemente os dramas Shakespearianos giram em torno do caráter de um personagem principal e toda ação e reação se desenvolve a partir daí. Segundo Hegel,

> "Particularmente as tragédias como *Macbeth*, *Otelo*, *Ricardo III*, tem como objeto principal *um* tal caráter, o qual então está rodeado por caracteres menos destacados e menos enérgicos. Assim, por exemplo, Macbeth é determinado por seu caráter para a paixão da ambição. No início ele hesita, mas então estende a mão à coroa, comete o assassinato para alcança-la, e para afirmá-la precipita-se em todas as atrocidades. Esta firmeza sem escrúpulos, a identidade do ser humano consigo mesmo e com sua finalidade apenas procedendo dele mesmo, fornece a ele um interesse essencial. Nada faz ele titubear[89]".

Outro aspecto importante que Shakespeare é capaz de realizar como poucos, e que é muito valorizado por Hegel, é a necessidade da liberdade de ação do personagem. Pois Macbeth só age plenamente de acordo com seu caráter, assim como o fazem Otelo e Ricardo III em suas respectivas tragédias, porque ele tem total liberdade e autonomia em suas ações e decisões. Em *Macbeth*, por exemplo, há quem considere que as bruxas estariam predeterminando seu destino e que, por isso, suas ações não teriam sido exatamente uma escolha sua mas, sim, uma imposição externa a ele. Segundo Hegel, no entanto, as bruxas não são exatamente uma força externa, mas sim um recurso que permite a Macbeth entrar em contato com seus próprios desejos mais ocultos e profundos. Esta sempre foi sua vontade, mesmo antes do contato com as bruxas[90].

---

[88] "Os grandes poetas e artistas da Antiguidade não nos oferecem, por isso, a visão da maldade e da abjeção; Shakespeare, em contrapartida, nos apresenta em *Lear*, por exemplo, o mal em toda a sua atrocidade. O velho Lear divide o reino entre suas filhas e é tão insensato a ponto de confiar nas palavras falsas e aduladoras delas e ignorar a muda e fiel Cordélia. Tal coisa já é por si insensata e demente, e assim a mais ignominiosa ingratidão e indignidade das filhas mais velhas e de seus maridos o levam à loucura efetiva". *Cursos de Estética, V. I*, p. 228.

[89] *Cursos de Estética, V. II*, p. 313.

[90] "A este respeito, o artista deve principalmente cuidar para que seja preservada para o ser humano a liberdade e a autonomia da decisão. Shakespeare nos propiciou aqui os exemplos mais esplêndidos. As bruxas no *Macbeth*, por exemplo, aparecem como forças externas, que predeterminam para Macbeth

Shakespeare consegue, deste modo, elaborar personagens em seus dramas cujos caráter e paixões alcançam uma profundidade e riqueza de espírito inédita. Eles preservam sua individualidade e, ao mesmo tempo, contêm em si mesmos o ponto mais elevado, não precisando recorrer, assim, a uma religiosidade, como ocorria até então[91]. Sendo assim, a poesia romântica ganha independência e importância, deixando para trás o momento quando ainda poderia ser vista como ilustração de preceitos religiosos.

O exemplo de Shakespeare é, inclusive, ideal para retomarmos uma discussão que Hegel nos apresenta sobre a diferença entre lermos uma obra poética e ouvirmos uma declamação ou, no caso de Shakespeare, assistirmos a uma montagem de uma de suas obras. Pois não podemos esquecer que, por mais que alguns de nós tenham tido apenas a oportunidade de lê-lo, e não assisti-lo, Shakespeare escreveu peças, peças estas destinadas a serem representadas.

Tanto é assim que Hegel faz questão de mencionar em seus Cursos montagens específicas, presentes em sua época, das peças de Shakespeare. É na montagem, na voz e corpo dos atores, que a poesia ganha vida e, na escrita, há sempre certo elemento da experiência estética que se perde, que deixa a desejar.

Na obra de Shakespeare o tema religioso perde espaço para temas mais mundanos, como o amor jovem, o ciúme, a política e a honra, temas estes nem por isso menos espirituais. Pois estes são temas radicalmente humanos, mexendo com nossos sentimentos, relações e ações. Em seus dramas, ele nos põe diante do homem no seu pior e no seu melhor, em seus momentos mais trágicos e mais cômicos e faz com que nós, leitores / espectadores, nos confrontemos com aquilo que mora dentro de nós e de nossos pares.

Não é a toa que Shakespeare faz uso da poesia dramática, enquanto seus predecessores aqui estudados faziam uso da poesia épica. Ao transferir o foco de seus trabalhos para o sentimento e, acima de tudo, para a ação humana, é preciso também transferir o foco do narrador épico para o herói. Assim, a experiência estética despertada por seus dramas seria

---

seu destino. O que elas proclamam, todavia, é o desejo mais oculto e próprio de Macbeth que, neste modo apenas aparentemente exterior, chega a ele e se revela para ele". *Cursos de Estética, V. I,* p. 237.

[91] "Shakespeare nos permite de fato reconhecer neles [nos seus personagens] esta profundidade e esta riqueza do espírito. Ele os mostra como seres humanos de uma força de representação livre e de um espírito genial, na medida em que sua reflexão está acima e os eleva acima daquilo que eles são segundo seu estado e sua finalidade determinada, de modo que, por assim dizer, eles apenas são impelidos para aquilo que executam por meio do infortúnio das circunstâncias, por meio da colisão de sua situação. [...] as em uma e mesma individualidade elas conservam ao mesmo tempo a altivez, a qual apaga, expande e eleva nelas mesmas aquilo que elas são efetivamente, isto é, segundo seus fins, interesses, ações".

mais imediata e confrontativa, dado que as ações ocorrem diante de nossos olhos, sem a presença de um narrador como intermediário entre o público e a ação.

4.4. Hegel, leitor de Homero

Ainda que Hegel dê grande importância à escultura grega, dado que ela acaba por refletir o belo em seu estado mais perfeitamente completo, e atribua a ela o destaque principal dentro da Forma de arte clássica, isso não implica uma negação da importância da poesia para o povo grego, em um sentido mais amplo, ou da importância mais específica de Homero e suas obras para o mesmo povo. Muito pelo contrário, Hegel frequentemente ressalta a importância de Homero para a constituição da religião / mitologia grega, assim como as qualidades efetivamente artísticas / literárias da *Ilíada* e da *Odisséia*.

Hegel ressalta, por exemplo, que Homero, assim como Hesíodo, não usa os deuses como conteúdo para produzir seus poemas, mas são eles mesmos que deram ao povo grego a mitologia enquanto tal, dando assim início à religião grega enquanto tal[92]. Homero, desse modo, no entender de Hegel, não apenas configura artisticamente um conteúdo preexistente, mas, sim, é responsável por dar a base a partir da qual toda a religião grega partirá.

Ainda permanece, no entanto, a questão de que a poesia, mesmo a de Homero, não é, segundo Hegel, a arte particular que melhor traduz o espírito do homem da Grécia Antiga; esta é a escultura. Será apenas na Forma de arte romântica, durante a Era Cristã, na qual o próprio Hegel está inserido, que a poesia ganhará destaque a ponto de ser considerada a arte particular que melhor configura o espírito deste período.

Não é à toa, então, que Hegel considerará que "Quando lemos, por exemplo, os poemas de Homero não encontramos ali quase nenhum evento importante, que não fosse esclarecido mais precisamente a partir da vontade ou do auxílio efetivo dos deuses"[93]. Temos em Homero, desse modo, tanto na *Ilíada* quanto na *Odisseia*, histórias protagonizadas por heróis, humanos ou, no caso de Aquiles, parcialmente humanos, cujas vontades, reações e motivações são sempre ou influenciadas ou mesmo determinadas pelas vontades ou ações dos próprios deuses. Aquiles, por exemplo, tem por trás de suas ações mais determinantes para os

---

[92] "tal como Homero e Hesíodo forneceram primeiramente aos gregos a sua mitologia, e não como mero significado dos deuses ou como exposição de ensinamentos morais, físicos, teológicos ou especulativos, mas deram a mitologia enquanto tal, o início da religião espiritual na configuração humana". *Cursos de Estética, V. II*, p. 121.

[93] *Cursos de Estética, V. II*, p.211.

grandes eventos que marcam a *Ilíada* Atena, como na cena do enfrentamento com Menelau, representada às vezes de modo mais físico, às vezes como um sussurro em seu ouvido.

A aparição dos deuses, apesar de sua importância enquanto mitologia e enquanto mote condutor do enredo da epopeia, nunca chega a ser plenamente material. Nenhum deus vem ao encontro dos heróis como um homem comum o faria. Eles não permanecem, no entanto, uma indeterminidade absoluta para nós[94]. Sua determinidade fica clara justamente através dos heróis que, ao agirem, dão materialidade e efetividade ao caráter divino.

Hegel, em sua interpretação de Homero, não destaca apenas o modo que Homero utiliza para retratar os deuses e dar a base para a mitologia grega, mas também valoriza a qualidade literária do seu texto. Ele chega a ressaltar, por exemplo, que na *Ilíada*, a história começa imediatamente na parte que interessa, isto é, no momento que provoca a ira de Aquiles[95]. Homero, desse modo, colocaria seu leitor / espectador de imediato diante do conflito que constitui o cerne da questão, sem perder tempo com introduções ou históricos. Somos apresentados aos personagens pela ação, pelo momento definidor, e não por relatos a respeito da sua história. Ao mesmo tempo, tal atitude aguça nossa curiosidade, de modo que nos interessamos em descobrir quem são essas pessoas e o que as levou àquele momento.

Pois se já fica claro que para Hegel faz, sim, toda diferença lermos Shakespeare ou assistirmos a uma montagem de uma de suas tragédias, em Homero este aspecto do estudo da poesia fica ainda mais claro. Afinal, Homero teve seus versos falados e interpretados por músicos, poetas, aedos por toda a Grécia. Somos nós, tanto tempo depois, que lemos Homero, pois já não temos aedos para conta-lo a nós.

O tempo, a cultura, o tipo de olhar que colocamos sobre uma obra de arte, acaba por ser determinante na experiência estética. Não é a toa que Hegel argumenta, na Filosofia da História, que o homem não pode superar o seu tempo; somos pertencentes a um tempo específico, como denota sua visão a respeito das Formas de arte. E, portanto, mesmo para Hegel, no século XIX, já não é mais possível se ter exatamente a mesma experiência com a arte grega que seria para aqueles inseridos, de fato, na Forma de arte clássica.

---

[94] "Em Homero, porém, os deuses pairam em uma luz mágica entre a poesia e a efetividade; eles não são tão aproximados da representação de modo que sua aparição pudesse vir ao nosso encontro em completude cotidiana e, todavia, são tampouco deixados assim indeterminados a ponto de não poderem ter mais realidade viva alguma para nossa intuição".

[95] "Homero, por exemplo, começa na *Ilíada* imediatamente, de modo determinado, com a questão que lhe importa, a raiva de Aquiles, e não relata antes os acontecimentos precedentes ou a história da vida de Aquiles, e sim nos oferece imediatamente o conflito específico e, na verdade, de um modo que um grande interesse constitui o pano de fundo de seu quadro". *Cursos de Estética, V. I*, p. 225.

O que podemos, sim, fazer, e que é o que Hegel tentou realizar em sua obra, é analisar os princípios e recursos por trás de cada obra, tentando, a partir daí, pensar em que tipo de experiência ela permite ou não.

4.5. Experiência estética e o desenvolvimento do espírito

Retomando o que vimos anteriormente, temos na *Fenomenologia do Espírito*, nosso ponto de partida, um determinado caminho a ser percorrido, caminho tal que leva a consciência a confrontar-se consigo mesma, de modo a mergulhar mais profundamente dentro de si, de modo a se ver diante das incongruências entre o que acredita ser seu saber e o que seu objeto lhe mostra. Assim, neste movimento dialético que Hegel acaba por denominar experiência, a consciência vai se aproximando da verdade do espírito, até que, finalmente, alcança o status de saber absoluto.

O resultado do percurso pelo qual Hegel nos conduz nesta obra é, portanto, o auto-conhecimento, o encontro com a verdade de si mesmo. E, se na *Fenomenologia do Espírito* acompanhamos o percurso do espírito de encontro a si mesmo, o percurso da consciência cuja experiência exercida por e nela mesma impulsiona a passagem de uma figura a outra, pelo que exatamente a experiência estética poderia ser responsável por fazer? Qual seria, por assim dizer, o resultado final da experiência estética especificamente? O que estamos considerando, aqui, como experiência estética pode levar, de algum modo, a exatamente o mesmo resultado que esta experiência da consciência presente na *Fenomenologia do Espírito*?

Um ponto de nos ajuda a entender de que modo podemos entender a experiência estética, enquanto parte desse movimento em busca da verdade do espírito, é o fato de a arte encontrar-se dentro do campo do Espírito Absoluto, de modo que não é um exagero tentarmos entender a experiência estética como uma possível forma de elevarmos a nossa consciência-de-si a saber absoluto.

5. Conclusão

O presente trabalho buscou, deste modo, investigar que tipo de experiência estética pode ser encontrada na filosofia de Hegel, à luz da *Fenomenologia do Espírito*, da *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* e dos *Cursos de Estética*. A partir do primeiro capítulo, procuramos analisar que tipo de conceito de experiência poderíamos extrair, primeiramente, da *Fenomenologia do Espírito* e, posteriormente, da *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*. Isto é, estabelecemos que a experiência à qual Hegel se refere nestas obras possui algumas características principais, tais como seu teor dialético e seu caráter de movimento, características estas que pudemos usar como base para compreendermos melhor no que consistiria a experiência estética hegeliana.

No entanto, também consideramos importante estabelecer em que contexto aparece a questão da arte, mesmo que não necessariamente ligada à questão da experiência neste momento, nestas duas obras, pois não podemos perder de vista que o nosso objetivo não é investigar o conceito de experiência como um todo, mas, sim, em que medida podemos tratar do tema da experiência estética a partir destas obras do *corpus* hegeliano. Assim sendo, procuramos mostrar o modo pelo qual Hegel constrói a seção que diz respeito à "Religião da arte" na sua *Fenomenologia do Espírito*, o mais próximo que o autor chega neste momento de tratar diretamente do tema da arte, e o modo através do qual surge a questão da arte no contexto da *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, na qual Hegel estabelece a arte como parte do que compõe, assim como a religião e a filosofia, o espírito absoluto.

Tendo esses aspectos mais claros, foi possível seguir, através do segundo capítulo, para o nosso estudo da obra hegeliana que trata mais especificamente do tema da arte, os seus *Cursos de estética*. Neste capítulo, procuramos contextualizar de que modo podemos encontrar a questão da experiência estética, dado que, embora seja o nosso tema, não é o foco primordial do que Hegel pretende realizar neste momento. Conforme procuramos mostrar, o autor busca, em seus *Cursos de estética*, tratar do tema da arte a partir de três vias complementares: a Ideia; as Formas de arte; as artes particulares.

Assim, procuramos construir, aos poucos, nosso entendimento acerca do que se trata o pensamento hegeliano acerca da experiência estética nesta obra, sem perder de vista o seu contexto maior, isto é, sem deixar de levar em consideração de que modo a obra e, portanto, o pensamento de Hegel acerca deste tema se constrói neste contexto. Este passo provou-se necessário para garantir que nossa análise não fosse apenas baseada em um ou outro trecho da

obra, mas, sim, que levasse em consideração o todo e, portanto, fosse o mais objetiva possível.

Acreditamos, entretanto, que seria preciso, além desta análise apresentada no segundo capítulo, chamar atenção para alguns pontos mais específicos, os quais dizem respeito de modo mais direto ao nosso tema, isto é, à experiência estética. Conforme apontamos anteriormente, a figura do artista surge, enquanto subjetividade criadora, como um ponto importante nesta discussão, pois é preciso pensar também no tipo de experiência estética diferenciada que ele tem ao ver-se diante do fruto, ao menos em parte, de seu trabalho. Além disso, optamos por explorar um pouco mais a fundo a ideia hegeliana de que existe algo de profundamente único em cada arte particular (na arquitetura, escultura, pintura, música e poesia), pois é preciso levarmos em consideração de que modo uma determinada experiência estética só é possível, por exemplo, através da poesia e, mais ainda, cada obra será capaz de proporcionar uma determinada experiência, conforme tentamos demonstrar ao analisar a leitura que Hegel faz de dois grandes expoentes da poesia mundial, Homero e Shakespeare. Em último lugar, porém não menos importante, procuramos retomar o papel que a experiência tem na construção do espírito absoluto ao indicar o modo como a experiência estética pode agir enquanto motor de desenvolvimento do espírito.

Entendemos, entretanto, que seria impossível estabelecermos, aqui, em tão pouco tempo, uma resposta definitiva a respeito das considerações de Hegel sobre este tema, e nem é este o nosso objetivo no presente trabalho. Pois o que é mais interessante em filósofos como Hegel é o modo como, séculos depois, ainda há tanto a ser desvelado e revisitado em sua filosofia. Este é um tema complexo e o que buscamos realizar aqui é tratar de algumas das camadas que se encontram no pensamento hegeliano, a partir destas três obras supracitadas. Conforme o fazemos, porém, camadas mais profundas se revelam, abrindo espaço para outras questões que merecem espaço próprio mas, que infelizmente, não puderam ser plenamente endereçadas neste momento.

Um ponto que merecia ser explorado mais a fundo, por exemplo, são as artes particulares, em toda a sua singularidade, que neste momento formou apenas parte de nossa análise, mas que poderia ter sido, sem sombra de dúvida, em si objeto de investigação. Tendo em vista as obras que compõem as principais referências de Hegel quando trata de cada uma das artes particulares, um trabalho que pudesse dar um destaque especial a cada uma delas, a partir de uma análise de uma série de obras, e não apenas a partir da análise que procuramos realizar aqui, que levou especialmente em conta a poesia de Homero e de Shakespeare.

Outro recorte interessante seria trazer a discussão da experiência estética para o tema do Fim da arte, o qual tem sido amplamente trabalhado nas últimas décadas, principalmente em vista de algumas releituras que o tema recebeu ao longo do século XX, mas que ainda não tem recebido a devida atenção no tocante especificamente à sua relação com a questão da experiência estética. Poderíamos pensar que o fim da arte é, também, o fim da experiência estética? Há, talvez, uma mudança de parâmetro no que tange o papel desta experiência neste fim da arte? Estas, entre outras, são perguntas válidas que poderiam dar continuidade ao trabalho que pretendemos realizar aqui.

Todo trabalho, e em especial uma dissertação de mestrado, precisa limitar-se a um determinado escopo e existem diversas, potencialmente infinitas, formas de trabalhar este mesmo tema. Assim, levando isso em consideração, as conclusões e argumentos aqui desenvolvidos estão intrinsecamente conectados com as obras nas quais decidimos nos basear e com a metodologia utilizada. Isto é, outro escopo, mesmo dentro da obra do próprio Hegel, poderia dar origem à outro trabalho e ao levantamento de outras questões dentro deste mesmo tema. Acreditamos, porém, que a proposta que realizamos ao longo destas páginas é um passo importante na construção de um estudo mais amplo sobre este tema na filosofia de Georg Wilhelm Friedrich Hegel.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- REFERÊNCIAS PRIMÁRIAS

HEGEL, G.W.F. *Cursos de estética, volume I - IV*; Tradução de Marco Aurélio Werle; revisão técnica de Márcio Seligmann-Silva; consultoria Victor Knoll e Oliver Tolle - 2. ed. rev. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

_____. *Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio: 1830.* Texto completo, com os adendos orais, traduzido por Paulo Menezes, com a colaboração de José Machado. - São Paulo: Loyola, 1995.

_____. *Fenomenologia do espírito*: tradução de Paulo Menezes; com a colaboração de Karl-Heinz Efken, e José Nogueira Machado. - 4ª edição - Petrópolis, RJ: Vozes: Bragança Paulista: Editora Unbiversitária São Francisco, 2007.
_____. [*Werke in 20 Bänden*]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

- REFERÊNCIAS SECUNDÁRIAS

ASCHENBERG, Reinhold. *On the Theoretical Form of Hegel's Aesthetics,* in *Hegel Reconsidered. Beyond Metaphysics and the Authoritarian State,* eds. H. T. Engelhardt, Jr. and T. Pinkard (Dordrecht: Kluwer), 1994, p. 79–101.

BEISER, Frederick C. *The Cambridge Companion to Hegel*. Cambridge University Press, 1993.

BORNHEIM, G. O que está vivo e o que está morto na estética de Hegel. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Artepensamento*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

BRAS, G. *HEGEL E A ARTE – Uma apresentação à Estética.* Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Textos de Erudição & Prazer Jorge Zahar Editor, 1990.

BUBNER, R. *The innovations of idealism.* Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

DANTO, Arthur C. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História.* Tradução Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DESMOND, William. *Art and the Absolute. A Study of Hegel's Aesthetics*. Albany: SUNY Press, 1986.

GONÇALVES, M.C.F. *O belo e o destino - Uma introdução à Filosofia de Hegel.* São Paulo: Loyola, 2001.

HEIDEGGER, M. *Hegel's concept of experience* in *Off the beaten track.*Edited and translated by Julian Young and Kenneth Haynes. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

_____. *Hegel's Phenomenology of Spirit.* Translated by Parvis Emad and Kenneth Maly. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1988.

HOLLIWELL, S. *The aesthetics of mimesis: ancient texts & modern problems.* Princeton: Princeton University Press, 2002.

KOJÉVE, A. *Introdução à leitura de Hegel;* tradução Estela dos Santos Abreu. - Rio de Janeiro: Contraponto: EDUERJ, 2002.

NETO, A. B. S. *Experiência estética e formação em Hegel e Goethe.* in PERI v. 02, n. 02, p. 75-88. 2010.

NOVELLI, P. G. A. *A verdade em Hegel e Marx.* In AURORA, MARÍLIA, v. 7, p. 27-38, 2013. Edição Especial.

STEWART, J. Hegel's phenomenology as a systematic fragment. In: BEISER, Frederick C. (ed.). *The Cambridge Companion to Hegel and Nineteenth Century Philosophy.*Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 74-93.

VIEIRA, Leonardo Alves e SILVA, Manoel Moreira da (org.). *Interpretações da Fenomenologia do Espírito de Hegel*. São Paulo: Edicões Loyola, 2014.

WERLE, M. A. *A aparência sensível da ideia*. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

_____. *A poesia na estética de Hegel.* São Paulo: Associação Editorial Humanitas: Fapesp, 2005.

_____. GALÉ, P.F. - org. *Arte e filosofia no idealismo alemão.* - São Paulo: Editora Barcarolla, 2009.

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