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

Patrick de Oliveira Almeida

**Humor Objetivo e Aparência Estética: uma Leitura sobre A Questão da
Dissolução da Arte na *Estética* de Hegel**

São Paulo

2016

Patrick de Oliveira Almeida

**Humor Objetivo e Aparência Estética: uma Leitura sobre a Questão da Dissolução
da Arte na *Estética* de Hegel**

Tese 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 Doutor em Filosofia sob a orientação do
Prof. Dr. Marco Aurélio Werle.

São Paulo

2016

A Francisca Rejane de Oliveira Almeida, *in memoriam*.

AGRADECIMENTOS

A Galba Veras, ou seja, ao amor.

Ao meu pai, pelo humor, que me faz esperançoso e confiante.

Aos meus amigos, que estiveram ao meu lado durante este período: Wilson, por São Paulo e por outras coisas que somente intuímos; Ivânio, Ericsson, Alexandre, também pela constante interlocução teórica e fidelidade de décadas da mais plena amizade; Marcelo, meu amigo de longas datas.

Aos amigos que ganhei recentemente, simplesmente brilhantes e inteiros: Regina, Álvaro, Robson, Paloma, Rochelle, Sandrinha, Marcel, João Vítor, Júnior, Caciana e Silvana.

Especialmente à minha melhor amiga, Ilana, de quem me sinto próximo.

Aos meus amigos do Cariri, mais que queridos, com os quais inaugurei com felicidade uma nova fase da vida, Franzé, Éner, Arianne, Rosane e Gê.

À minha família, Dona Maria, Dona Regina, minhas mães; Diego, David e Patrícia; Elias, Cauê e Heitor.

Ao meu orientador, Marco Aurélio Werle, que apostou desde o início, e também pela correção no trato intelectual e acadêmico.

Às meninas do *Brazilian Coffee*, que me aturaram em minhas ressacas de estudo e tão carinhosamente me trataram: Andréia, Josi, Diana, Ticiane, Adriana e Suzana.

À secretaria do Departamento de Filosofia, nas pessoas de Mariê, Luciana e Geni, pela gentileza e presteza em tudo.

À FUNCAP, pela bolsa de pesquisa que me foi concedida.

RESUMO

ALMEIDA, PATRICK. Humor objetivo e aparência estética: uma leitura sobre a questão da dissolução da arte na *Estética* de Hegel. 2016. 165 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

A presente tese tem por objetivo apresentar a figura do *humor objetivo* na *Estética* de Hegel como o que instancia o processo de desaparecimento da aparência estética da arte. Para tanto, procede-se à construção de uma homologia formal com as outras denominadas “figuras de fim” da arte, a saber, o epigrama e a comédia, pertencentes respectivamente às formas de arte simbólica e clássica, tal como delineadas na reflexão estética de Hegel. A homologia pretende demarcar as similitudes e as diferenças das três “figuras de fim” que correspondem às três formas de arte apresentadas na *Estética*, com o propósito especial de estabelecer uma compreensão da tarefa e do significado estéticos da figura final “humor objetivo”. A partir dessa homologia, a relação entre humor, singularidade, conceito e aparência negativa é articulada para subsidiar a compreensão do caráter dissolutivo e negativo do humor e para fundamentar neste a aparência paradoxal da arte, através da qual a arte se dirige à ultrapassagem de si mesma, do ponto de vista de sua orientação figurativa, acedendo, com isso, ao ponto de vista de um relativismo conteudístico-formal que resulta num novo horizonte de possibilidades ficcionais.

Palavras-chave: Hegel. Arte. Humor. Fim da arte. Aparência.

ABSTRACT

ALMEIDA, PATRICK. Objective humor and aesthetic appearance: A reading on the question of the dissolution of art in Hegel's *Aesthetics*. 2016. 165 f. Thesis – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

The present thesis aims to present the figure of objective humor in Hegel's *Aesthetics* as what instantiates the process of disappearance of the aesthetic appearance of art. Therefore, proceeding with the construction of a homological form with others named "end figures" of art, known as the epigram and comedy, belonging respectively to the forms of symbolic and classical art, as outlined in the Hegel's aesthetic reflection. Homology seeks to demarcate the similarities and differences of the three "end figures" that correspond to the three forms of art presented in *Aesthetics*, with the special purpose of proposing a comprehension of the task and aesthetic meaning of the final figure "objective humor". From this homology, the relation between humor, singularity, concept and negative appearance is articulated to subsidize the understanding of the dissolutive and negative character of the humor and to substantiate in this the paradoxical appearance of art, through which art is directed to surpassing itself from the point of view of its figurative orientation, thereby acceding to the point of view of a formal-material relativism that results in a new horizon of fictional possibilities.

Keywords: Hegel. Art. Humor. End of art. Appearance.

“Provai-me que vossa vaidade é melhor que a firmeza
que vos irrita ou que a humildade que vós desprezais”.
Johann Georg Hamann

SUMÁRIO

HIPÓTESE E CAMINHO	9
1 LEVANTAMENTO DO PROBLEMA DO HUMOR OBJETIVO	18
1.1 Breve levantamento do problema do humor objetivo nos <i>Cadernos</i> das lições sobre estética e a questão do fim da arte	18
1.2 A recensão das obras de Solger: especulação, ironia e fantasia	23
1.2.1 Especulação e ironia em Solger	23
1.2.2 Fantasia poética e objetividade	34
1.3 A recensão sobre Hamann	41
2 EPIGRAMA E SIMBOLISMO	49
2.1 O símbolo e o simbólico	49
2.2 Concepções simbólicas de arte: A. Schlegel e Schelling	58
2.3 O simbolismo comparativo e o epigrama	69
3 A COMÉDIA E A DISSOLUÇÃO ARTÍSTICA DA ARTE	80
3.1 A reversão cômica do ideal clássico	80
3.2 O ridículo na alma	84
3.3 A ironia socrática e o lugar de emergência do cômico autêntico	91
3.4 A caracterização cômica de Aristófanes	97
3.5 Aparência estética da comédia clássica e a dissolução da bela arte	105
4 HUMOR OBJETIVO E DISSOLUÇÃO DA APARÊNCIA ESTÉTICA	111
4.1 O problema da síntese artística na arte romântica	111
4.2 Pintura holandesa tardia: quadros de gênero e realismo estético	118
4.3 Humor subjetivo e desintegração da arte	121
4.4 Humor objetivo e aparência da arte	129
4.4.1 A ambivalência do humor objetivo	129
4.4.2 O <i>Divã Oriental-Occidental</i> de Goethe	132
4.4.3 O prosaísmo dos <i>debaixo</i> e a aparência da arte	143
CONSIDERAÇÕES CONCLUSIVAS: HUMOR E DESAPARECIMENTO DA APARÊNCIA ESTÉTICA	150
BIBLIOGRAFIA	159

HIPÓTESE E CAMINHO

A hipótese que se pretende argumentar neste trabalho diz respeito à função estética que o “humor objetivo” desempenha na reflexão filosófica sobre arte de Hegel, tal como apresentada em suas *Lições sobre filosofia da arte*. Nesse sentido, procuramos esclarecer a “aparente” contradição que envolve essa figura, cuja resolução propomos na afirmação de que ela *procede ao desaparecimento da aparência estética da arte*. Esse entendimento precisa se amparar numa interpretação do diagnóstico que Hegel apresenta sobre a situação da arte moderna, especialmente sobre as expressões artísticas que estão mais próximas de seu presente histórico. Nesse sentido, façamos, inicialmente, uma breve contextualização que delineie os princípios de orientação meditados por Hegel, que tanto dizem da condição estética de seu presente, como apontam e abrem, segundo as linhas de força que sua reflexão nos legou, para uma concepção de arte que ainda possui uma validade para a discussão atual.

O último capítulo da seção *A Forma de Arte Romântica*, dos *Cursos de Estética*¹, intitulado na edição de Hotho *A Autonomia Formal das Particularidades Individuais*, contém não somente uma reflexão sobre a situação da arte moderna, como igualmente um apontamento prospectivo da condição da arte em geral. Hegel desenvolve nesse capítulo a exposição da culminância do processo, que apresenta distintos lados e múltiplas derivações, de segregação entre interior e exterior ou entre ânimo e mundanidade, que ocorre na época moderna. Seu horizonte de compreensão é o mundo apresentado pelas obras de arte. Todas as produções artísticas que ele analisa são tornadas reflexos do sentido que reside na cisão desses lados, seja através do momento objetivo da *mundanidade*, seja através do momento subjetivo do *caráter*. O ponto de partida é já esta cisão, que se mostra, com o aprofundamento e o andamento da exposição, um incontornável em toda parte. Vemos, já de saída, a apresentação da condição irreligiosa da efetividade, isto é, o estado não reconciliado, o qual transita e se espelha na verdade interior das obras que o exprimem:

aqui, portanto, é o mundo do particular, do existente em geral, que se torna livre para si e, na medida em que não aparece penetrado pela religião e pela reunião da unidade do absoluto, se coloca sobre seus

---

¹ Doravante abreviaremos para *Estética*. Com relação às abreviações do material bibliográfico utilizado neste trabalho, conferir a seção bibliográfica onde são devidamente indicadas entre colchetes, ao final de cada item bibliográfico informado, quando houve a necessidade do emprego de tais recursos.

próprios pés e se move autonomamente em seu próprio âmbito (ES II, p. 309).

Se tomarmos em consideração o sentido “superior” da arte, sua existência absoluta, a autonomização do “mundo particular” revela a significação do abandono do mundo a si mesmo tornada real e, nisso, da liberação frente à “coesão” que a arte, em sua mais plena comunidade com o religioso, outrora efetuou, quando era depositária de um sentido original e de um poder fundador de mundo. O que observamos nesse processo é a progressiva e definitiva perda do caráter genuflexório, ou cultural da arte², ou, o que é o mesmo, expressado de outro modo, o decréscimo de seu poder de exhibir a conciliação no que toca os extremos da *ação* e do *efetivo*. Tanto pelo lado da interioridade, que compete ao *caráter*, pelo qual, devido à retração formal, reconhece Hegel, “nenhuma *reconciliação objetiva* é possível” (*ib.*, p. 315, itálicos do autor), quanto pelo lado do exterior, “abandonado pelo espírito” (*ib.*, p. 322), apresentado na *aventura*, esta que se desenrola em uma realidade não “firme” e que endereça, desse modo, a ação à indefinição de um “ambiente relativo” (*ib.*, p. 322), deparamo-nos com o fato da “decomposição” (*ib.*, p. 311, *Zerfallenheit*)³. À arte parece se reservar cada vez mais uma insuficiência em apresentar esse estado de coisas, como uma lanterna mágica que, ao tentar projetar para o olhar os fragmentos finalmente reunidos do que seria uma silhueta completa, deixa ressaltar para a vista muito mais as linhas de fraturas e o descontínuo da cisão do que a imagem em sua inteira compleição significativa.

² Cf. ES I, pp. 117-18: “ultrapassamos o estágio no qual se podia venerar e adorar obras de arte” (p. 34). E também: “[...] mas se o conteúdo completo se apresentou em configurações artísticas, o espírito que continua olhando para frente volta-se desta objetividade para seu interior e a afasta de si. Tal época é a nossa. Podemos bem ter a esperança de que a arte vá sempre progredir mais e se consumir, mas sua Forma deixou de ser a mais alta necessidade do espírito. Por mais que queiramos achar excelentes as imagens gregas de deuses e ver Deus Pai, Cristo e Maria expostos digna e perfeitamente – isso de nada adianta, pois certamente não iremos mais inclinar nossos joelhos”.

³ De um lado temos a posição inflexível do caráter, que por se fechar em sua firmeza, destina sua ação a uma petrificação (v. ES II, p. 315 *et seq.*). Quando de outro modo o caráter permanece deficiente à ação, chega apenas ao brilho fulgurante de uma pedra preciosa, ou leva à completa expressão, num só rompante, a interioridade até então reclusa, para empregar aqui as metáforas de Hegel. Mais refratário ainda à ação, considera Hegel, é o caráter simbólico da interioridade profunda, que somente se exprime *significativamente*, mediante traços simples alusivos. Em contraste com a firmeza pétrea do caráter, de outro lado, a *aventura* proporciona à individualidade errância e mobilidade, pois mesmo perseverando em finalidades meramente subjetivas, contudo ela acede a uma exterioridade, ainda que esta a empurre para lá e para cá, dado que “faltam conexões em si e para si existentes” (*ib.*, p. 326). O *romanesco* aparece na sequência, entendido por Hegel como o contraponto não cômico da *cavalaria*, quer dizer, sem a dimensão autodissolutiva que esta possui. A seriedade do romanesco se ampara na “ordem firme” da institucionalidade, mas a ação aqui também é apenas uma espécie de “aprendizado” e “correção” (*ib.*, pp. 328-29) pelo prosaísmo da vida do que aparece inflado na presunção do herói da cavalaria, presunção que, para Hegel, então constitui o coração do herói moderno.

Não obstante esse panorama crítico, elaborado por Hegel, sobre o modo como “os lados tornam-se *formais*, no que diz respeito à arte” (*ib.*, p. 310), ele persegue e mapeia ainda estes pontos de acesso da efetividade à expressão artística, estes momentos de junção relativa. Mesmo “sem a exigência da beleza” ou contando com o “sacrifício da beleza” (*loc. cit.*), persiste a força para “transformar esta existência [*Dasein*] em aparência por meio da habilidade da arte” (*ib.*, p. 311). Avança-se, no mencionado capítulo, até uma tensa e contraditória relação entre aparência artística e sua referência objetiva, de tal maneira que os encaminhamentos finais parecem nos autorizar a colocar em questão a suficiência mesma da referida aparência.

N’A *Dissolução da Forma de Arte Romântica*, tópico que encerra a exposição sobre a forma de arte romântica, o problema da aparência da arte se apresenta enfim amplificado nas sucintas, porém decisivas, indicações de Hegel sobre o “ponto de vista a partir do qual a arte ainda hoje é capaz de efetuar-se [*sich betätigen*]”⁴ (*ib.*, p. 331, tlm). A lógica da exposição supõe, como de hábito, um circuito dialético. Hegel se dirige inicialmente à “imitação artística subjetiva do existente [*Vorhandene*]” (*loc. cit.*), onde ele situa com destaque a pintura holandesa tardia, na medida em que esta trabalhou paradigmaticamente a “contingência da existência imediata” (*loc. cit.*). Em seguida, Hegel passa à figura do *humor subjetivo*, onde há um acento na posição subjetiva, pois que nessa figura trata-se do “artista mesmo que penetra na matéria, assim sua atividade principal consiste em deixar decompor-se e dissolver-se em si mesmo tudo o que se quer fazer objetivo e conquistar uma forma firme da efetividade ou que parece tê-la no mundo exterior” (*ib.*, p. 336). Tendo em vista, primeiramente, a estrutura formal da exposição que organiza dialeticamente, também, esse processo de dissolução da arte romântica, após a abordagem das duas “figuras” artísticas acima referidas, torna-se legítimo a expectativa por uma espécie de terceira figura que responderia pelo momento

---

⁴ Fizemos a opção por essa alternativa de solução de tradução para a forma reflexiva verbal *sich betätigen* para reduzir o risco que o termo “efetivar” possa trazer para o contexto, tendo em vista a importância categorial do conceito de “efetivo”, termo português que geralmente verte o termo alemão “*das Wirkliche*”, o qual, em Hegel, tem o sentido de ser a realidade apropriada ao conceito. Mesmo depreendendo que a tradução por “efetivar-se” pode garantir um sentido corrente, para além do estritamente conceitual, ainda assim pensamos que é preciso tomar cuidado para que no momento da exposição do processo de dissolução da arte romântica, não se dê azo a uma leitura desavisada que possa implicar a arte com a efetividade em um sentido conceitual “forte”, pois nos parece que o movimento de exposição de Hegel dedica esse momento para enfatizar o distanciamento dos mesmos. Não se trata, em absoluto, de uma correção, mas de uma opção que contém uma reserva conceitual. [Doravante, quando o presente trabalho fizer uma opção de tradução distinta da que é oferecida pelas fontes utilizadas, ela será indicada pelas iniciais “tlm” (tradução levemente modificada)].

da “síntese” ou da reunião destas orientações unilaterais⁵⁵, já que podemos fazer corresponder uma das figuras ao lado imediato-objetivo desse processo e a outra ao mediato-subjetivo, de modo que o cumprimento desse movimento expositivo sugere esse encaminhamento para uma figura objetivo-subjetiva ou imediato-mediata. No entanto, é possível perceber nesse trânsito um momento expositivo problemático da *Estética*. É possível perceber uma demanda conflitante atrelada a essa figura que deve advir no desfecho da exposição da arte romântica. Ao mesmo tempo em que ela deve responder pela tarefa de fazer “surgir efetiva e claramente esta dissolução como *dissolução*” (*ib.*, p. 329, itálico do autor), também ela nos inclina para uma expectativa de conciliação. Apronta-se aqui uma contradição ou uma condição controversa na “última figura” da arte moderna, pois ao mesmo tempo em que ela sugere ser o acabamento do circuito dialético acima indicado, deve valer, do mesmo modo, como uma figura que esteja já fora de seu domínio próprio, isto é, do domínio da forma romântica, talvez, inclusive, do domínio da arte, pois que ela faculta a “arte ultrapassar sobre si mesma” (ES II, p. 342). Parece impor-se aí uma necessidade paradoxal de que o movimento de apresentação do momento terminal da arte romântica, por assim dizer, perfaça um círculo, ao mesmo tempo em que ele deve se manter aberto, uma espécie de círculo dissolutivo, se é que podemos assim provisoriamente apresentar o desígnio dessa figura.

O nome da figura é também uma componente questionável do problema. Primeiro porque a designação sugerida por Hegel, a saber, “humor objetivo”, não intitula esse passo expositivo, mas antes, simplesmente, *O Fim da Forma de Arte romântica*. A remissão a uma possível figura objetiva do humor aparece apenas nos delineamentos conclusivos, fazendo parecer que o autor pretendia enfatizar o momento mesmo de dissolução da arte, sem destaque para uma figura determinada. Mesmo que a divisão do texto das lições e seus títulos tenham sofrido uma intervenção de Hotho, que ela, portanto, não corresponda a uma possível divisão original, o que deixaria a especulação sobre o que o título dessa seção pretende ressaltar como o essencial em suspenso, há ainda o fato de que, inclusive textualmente, a rubrica “humor objetivo” não

---

⁵⁵ Que seja dito que, de forma geral, o acento que constitui a forma romântica recai sempre sobre o subjetivo. A separação aqui pensada, contudo, tem sua razão de ser porque ainda assim a fonte de onde se originam as matérias, os objetos e as cenas que despertam o interesse artístico obedece, certamente, a esta separação entre realidade exterior e subjetividade. Mesmo que na pintura holandesa esta “realidade” seja tomada para fazer refletir a verdade do ânimo, ainda assim permanece presente um princípio de correção com relação à cópia dessa exterioridade.

é referida por Hegel sob uma forma propositiva. O que pode ser depreendido dessa referência de Hegel a esta possível figura final, portanto, é um tom cético e, talvez, uma desconfiança e reticência para com a existência em pleno sentido da mesma, na medida em que ele, em nenhum momento, parece decidir de modo inequívoco sobre o acabamento artístico e conceitual dessa forma de humor, pelo contrário, em seu brevíssimo tratamento do “humor objetivo”, quando ele o apresenta como uma “interiorização no objeto” (*ib.*, p. 344), admite ao mesmo tempo, ademais, que essa interiorização somente ocorre parcialmente (*loc. cit.*) e que se trata, possivelmente em decorrência disso, de “um humor como que *objetivo* [einen gleichsam objektiven Humor]” (*loc. cit.*, itálico do autor). O advérbio *gleichsam* que antecede a expressão “humor objetivo” modula a existência do mesmo de modo a conferir-lhe, ou no mínimo aparenta conferir-lhe, um *status* de imperfeição, incompletude, em suma, uma condição aproximativa quanto ao seu caráter de reconciliação objetiva, portanto, uma figura não plenamente perfeita e consumada.

A problemática relativa ao nome dessa figura liminar da arte moderna constitui já um indício de uma complicação, ou talvez da impossibilidade mesma, a esta altura do desdobramento das formas artísticas, do humor alcançar uma significação artística positiva. O que se pode levantar como questão de saída é se, no caso de haver um impeditivo para a consumação dessa figura, consistiria isso em um limite da própria forma da arte romântica, por derivação, então, consistiria isso numa dificuldade interna ao objeto “arte moderna”? Ou, por outro lado, tratar-se-ia de uma dificuldade resultante da insuficiência e das contradições internas da reflexão do próprio autor, tal como é defendido na leitura de alguns estudiosos, como por exemplo, Gethmann-Siefert e Dieter Henrich, embora por vias distintas? Ou ainda, essa consumação que o humor realiza deve ser entendida sob outro critério de avaliação que suplanta os parâmetros da arte figurativa?

Se recuperarmos em grossos traços a contextualização precedente ao anúncio da figura dissolvente-conciliatória do *humor objetivo*, teremos algumas indicações prévias que nos ajudam a estabelecer um entendimento incipiente da questão da dissolução artística mediante o humor. Hegel principia o tópico da *dissolução* reforçando a perda do caráter religioso ou do “espírito substancial” (*ib.*, p. 338) de uma época, perda que repercute, ao cabo, no estranhamento entre matéria e subjetividade

artística. A arte teria esgotado o seu conteúdo (cf., *loc. cit.*), segundo uma progressão interna mesma (cf. *ib.*, p. 339), e isso decorreria de que ela teria cumprido os “modos de concepção de mundo” (*ib.*, p. 338), os quais também precisam se estender “por todos os âmbitos restantes do presente cada vez vivo” (*loc. cit.*). O sentido desse esgotamento permaneceria conferindo à arte uma dimensão positiva, mas agora somente na medida em que ela, dirá Hegel mais adiante, se dirige para a ultrapassagem de si mesma (cf. *ib.*, p. 342). Isso se relaciona ao fato de que, na argumentação de Hegel, a arte só ganha expressão de interesse quando também ela é capaz de se vincular com a “formação da reflexão” (*ib.*, p. 342) que caracteriza o prosaísmo da condição moderna. O fenômeno da dissolução da arte romântica é multifacetado e não nos deteremos agora no exame detalhado contido no todo do diagnóstico de Hegel. Por ora, o que nos interessa ressaltar é o destino da relação entre forma e conteúdo no que toca a compreensão do fazer artístico. Se para Hegel a modernidade artística tardia não está mais atada a um “Conteúdo todas as vezes determinado para um povo particular, para uma época particular” (*ib.*, p. 340), isto significa, de um lado, que a arte se impulsiona em direção a um relativismo sem precedentes: “hoje em dia, afirma Hegel, não há nenhuma matéria que esteja acima desta relatividade em si e para si” (*ib.*, p. 341). Não há mais uma matéria que reclame imanentemente uma forma apropriada para a figuração artística. A título de exemplo, podemos nos reportar ao amor beato materno, apresentado nas diversas Madonas da pintura renascentista, cujas representações pictóricas permitem-nos ainda entrever a individualidade do artista profundamente mesclada à matéria que é tratada, na medida em que através da representação pictórica atravessamos até o ânimo do artista imbuído do sentimento que ele retrata, e mesmo que o artista não corresponda em sua pessoa a isso que “comumente se designa um homem piedoso” (*ib.*, p. 339), pelo menos logra expressar fielmente esta intimidade da fé própria a seu tempo. Em contrapartida, no presente de Hegel, “a fé mais interior está então ausente para nós” (*loc. cit.*). Isto tem seu lado positivo, a saber, o de liberar a concepção do artista de condicionamentos determinados, por isso ele se encontra colocado, então,

acima das Formas e das configurações determinadas, consagradas, e se move livremente por si, independente do Conteúdo e do modo da intuição, nos quais anteriormente a consciência tinha diante de seus olhos o sagrado e o eterno (*ib.*, p. 340).

Do prognóstico hegeliano sobre as vicissitudes da arte “na época mais recente” (*ib.*, p. 340) destaquemos este aspecto da “polimorfia” estética que resulta do abandono de uma visão determinada de mundo no plano da arte. Essa polimorfia, que concerne igualmente à abrangência irrestrita do conteúdo, supõe o fato de que a “liberação” da arte frente à clausura de “um conteúdo particular” (*loc. cit.*), o que atualmente costuma-se reportar pela senha “autonomia da arte”, vem de par com um processo de “comprometimento” de sua expressão, tendo em vista que ela avançou a um estágio em que não se pode mais encontrar de modo satisfatório “a expressão artisticamente adequada para o espírito de um povo” (*ib.*, 338). Uma dentre as múltiplas maneiras de abordar o sentido desse esgotamento, seria compreendê-lo através da perda da base substancial da figuração artística dada no vínculo natural entre gênio e matéria ou, pelo lado positivo, na absoluta eletividade que passa a vigorar na subjetividade ficcional e no conteúdo artístico, que dissolve esta conexão mais limitada onde antes Hegel faz assentar a produção *ferme* (cf. *ib.*, p. 341). O humor emerge, nesse contexto, como um agravante no sentido de um elemento radicalizador desse ponto de vista da relatividade, na medida em que ele é o que “faz vacilar e dissolver toda determinidade” (*ib.*, p. 342, tlm), frente a quê toda matéria, conteúdo e forma não permanecem mais em sua antiga “estabilidade” e univocidade.

A perda da “consistência” expressiva que repercute na obra de arte será remetida, no presente trabalho, como já dito, ao problema da aparência estética. Pressupondo que o humor objetivo não é senão a situação limite dessa aparência, é preciso compreender a natureza da inflexão que ele introduz nessa aparência e, à diferença com as outras figurações da forma romântica, por que ele o faz de uma forma definitiva. O caminho que escolhemos parte da intuição de que há uma homologia formal entre as distintas “formas de fim”, ou formas terminais da arte, a saber, o *epigrama* e a *comédia*, que são as respectivas figuras de fim da forma de arte simbólica e da forma de arte clássica. A exposição se desenvolve de modo não somente a construir esse paralelo baseado nas similitudes que tais figuras de fim contém, mas, sobretudo, nas diferenças formais que elas nos mostram, a partir das quais alcançamos uma compreensão mais definida do propósito e da execução estética implicados no “humor objetivo”.

O primeiro capítulo do presente trabalho parte de um pequeno levantamento sobre o problema do humor objetivo, tendo por base o texto de alguns dos *Cadernos* das lições de estética, recentemente editados por Gethmann-Siefert. A consulta desse material alternativo à edição canônica da *Estética* se justifica pela razão de que, como os cadernos estão individualizados segundo os períodos dos cursos, podemos acompanhar uma evolução do assunto e tornar patente o quanto Hegel permaneceu oscilante e reticente acerca de uma compreensão definitiva dessa figura objetiva do humor, o que nos fornece a evidência de que esse assunto constitui, para sua reflexão, um espinhoso problema. Passamos, então, à consideração das duas recensões, publicadas em 1828 por Hegel, acerca da vida e do pensamento das figuras filosóficas de Solger e Hamann. O exame da recensão sobre Solger se justifica porque nela Hegel se mostra preocupado em delinear uma crítica da ironia romântica, alinhando, dentro de determinados limites, as concepções solgerianas às suas próprias. Ainda com respeito à recensão de Solger, destacaremos as referências autorais discutidas por Hegel, na sua procura por figuras e exposições objetivas no interior da arte alemã de seu tempo, que ele o faz mediante uma avaliação crítica das próprias posições de Solger. Na análise da recensão de Hamann acompanharemos a resolução de Hegel para o imbróglio formal que o humor hamanniano lhe apresenta, perseguindo, ao mesmo tempo, a distinção conceitual entre humor subjetivo e humor objetivo que é obtida através do cotejo entre os humoristas Hamann e Hippel, distinção que recebe uma elaboração mais definida nessa recensão.

O segundo capítulo é dedicado à figura de fim da forma simbólica: o *epigrama*. Para tanto, procederemos antes ao esclarecimento do conceito de *símbolo* e de *forma simbólica*. As compreensões de A. Schlegel e Schelling sobre *arte como símbolo* serão aqui também tratadas, na medida em que elas fornecem um contraste com a perspectiva de uma assunção positiva do relativismo moderno que reside na postura da reflexão estética de Hegel. Apresentaremos e problematizaremos, na sequência, a estrutura formal do epigrama, procurando ressaltar seu duplo caráter de reunião e de desagregação, evidenciando o seu remetimento e a sua elevação a partir das formas prosaicas do *poema didático* e da *poesia descritiva*, ambas pertencentes ao *simbolismo comparativo*, com vistas à homologia que ele pode estabelecer com a forma e com a tarefa destinada ao humor objetivo.

No terceiro capítulo trataremos da única figura de dissolução plenamente artística, a *comédia*. A exposição se dirigirá a mostrar o modo como a comédia, ao constituir-se segundo a “forma negativa”, alcança, ao mesmo tempo, uma estabilidade e uma significação artística positiva, mediante a posição subjetiva da soberania sobre a efetividade dada no “presente em ruínas”. O significado ético do ridículo é aqui também desdobrado e remetido à alta tarefa espiritual do cômico. A individualidade do cômico será elaborada no confronto com o ponto de vista da ironia. Nesse propósito, tomaremos como referência a leitura de Kierkegaard acerca dessa oposição, na medida em que ela nos fornece uma perspectiva que aprofunda a compreensão do cômico na sua relação “distensiva” para com as presunções subjetivas. Por fim, efetuaremos uma caracterização da individualidade cômica, tornando evidente a simetria dos traços com a individualidade substancial e indicaremos os termos que articulam a “aparência cômica” e que resultam no que Hegel denomina de a “inversão total”.

No quarto e último capítulo retomaremos os núcleos da relação formal que estruturam as duas figuras de fim problematizadas nos capítulos precedentes, para construirmos, nesse aferimento de similitudes e distinções, a individualização e o horizonte de expectativas do movimento de consumação da figura objetiva do humor. Passaremos, então, a uma discussão com o principal intérprete atual do assunto “humor objetivo” em Hegel, Dieter Henrich, no intuito de possibilitar uma abertura para uma outra leitura que aceda à natureza paradoxal desse humor e podermos, assim, alcançar uma “significação positiva” do mesmo. Em seguida, ampliaremos materialmente a única e mais próxima referência, brevemente tratada por Hegel na *Estética*, a esta objetividade do humor, o *Divã Oriental-Occidental* de Goethe, no sentido de aprofundarmos o entendimento sobre a parcialidade da “interiorização no objeto” e o ponto de vista da satisfação formal do humor. Por fim, passaremos às considerações conclusivas por meio da articulação dos elementos que tornam possível uma interpretação da objetividade do humor, especificamente no equacionamento de singularidade, conceito, prosaísmo e aparência artística negativa.

1 LEVANTAMENTO DO PROBLEMA DO HUMOR OBJETIVO

1.1 Breve levantamento do problema do humor objetivo nos *Cadernos* das lições sobre estética e a questão do fim da arte

A noção de *humor objetivo* tal como comparece na *Estética*, instanciando o desfecho do processo de dissolução da arte romântica, é uma elaboração teórica tardia de Hegel, datando do último ciclo de preleções proferidas por ele em Berlim, nos anos de 1828-29⁶. Podemos assentar isso, primeiramente, na informação de Gethmann-Siefert, a qual, mediante seu exame dos cursos, constata que Hegel “se obstinou mais detidamente nos dois últimos cursos” (*ib.*, p. 78) no tratamento do humor objetivo. Atinamos aí ao esforço do filósofo por superar, tomando de empréstimo os termos de Gethmann-Siefert, a “vacuidade da interioridade romântica” (1997, p.72, nota 1), que tem como corolário mais problemático o *humor subjetivo*, pois que este funciona como emblema da “destruição da arte” (*loc. cit.*). Levando em consideração as resenhas sobre os escritos de Solger e Hamann, ambas publicadas em 1828, período em que Hegel prepara suas últimas preleções sobre estética, é possível colher indícios suficientes de que a preocupação de Hegel se gastava no sentido de recuperar um reporte objetivo da arte à objetividade, o que ele teria deixado reticente ou inexistente até, inclusive, os cursos de 1826. As figuras de Goethe, na recensão de Solger, e a de Hippel, na de Hamann, são assumidas como referências idôneas no espírito desse propósito de Hegel.

---

⁶ Com relação aos cadernos e manuscritos de alunos dos cursos de estética de Hegel em Berlim, recentemente editados pela estudiosa Annemarie Gethmann-Siefert, quais sejam, o de Hotho, para os cursos de 1823, o de Pfordtens, para os de 1826, e o de Kehler, igualmente para os de 1826, cabe aqui uma justificativa para os ulteriores remetimentos. O intuito do estabelecimento desses textos consiste, segundo os esclarecimentos fornecidos nos trabalhos da referida pesquisadora, em fornecer fontes alternativas à edição da *Estética* elaborada por Hotho. Ao disponibilizar ao alcance de um amplo público esse material, Gethmann-Siefert espera fomentar uma releitura e reinterpretação do pensamento estético de Hegel. Não é nosso objetivo apresentar os pontos polêmicos desta comparação das fontes. O antagonismo entre os cadernos e a *Estética* não é algo consolidado, pelo contrário, é objeto ainda de discussão. O uso desses documentos já disponíveis no campo da atual pesquisa sobre a reflexão estética de Hegel, entendemos, não deve ser cativo de uma compreensão exclusivamente adversa da *Estética*. Como o presente trabalho toma a *Estética* como fonte principal e suficiente para os propósitos teóricos que aqui desejamos desenvolver, a apropriação dos cadernos e manuscritos será efetuada sob o espírito de um enriquecimento material de nossa argumentação. Esta pesquisa tem à disposição para consulta, até o presente, apenas os três cadernos referidos acima. Não conseguimos obter ainda a edição de Helmut Schneider dos manuscritos de Aschenberg para os cursos de 1820-21, por estar esgotada. Quanto aos manuscritos de Griesheim, referentes aos cursos de 1826 e os de Libelt, referentes aos cursos de 1828-9, não receberam eles um tratamento editorial até o momento. Os trabalhos de exegese que fazem uso desse material não editado lidam diretamente com o mesmo no formato documental de manuscritos pela consulta *in loco*, assim o estudo *Scheinen des Begriffs* de Brigitte Hilmer faz uso dos de Griesheim, do mesmo modo que os trabalhos de Gethmann-Siefert fazem dos de Libelt.

Isso, talvez, possa ser considerado como uma indicação de que a introdução da presumida figura final da arte romântica custou a Hegel um amadurecimento de sua reflexão estética: eis porque, de saída, podemos supor uma relevância em seu tratamento.

Embora Gethmann-Siefert afirme que no curso de 1826, enquanto compreendido nos “dois últimos cursos” dados sobre estética, Hegel trate do assunto “humor objetivo”, não se encontra nenhuma menção a esse humor nas considerações finais da forma de arte romântica, isso vale para ambos os cadernos de 1826 (o de Pfordtens e o de Kehler). Em 1826, há uma consideração do *Divã Ocidental-oriental* de Goethe, obra que, na *Estética*, constitui a referência central do humor objetivo. Hegel se exprime, acerca dos poemas de Goethe, do seguinte modo:

[...] o *Divã Ocidental-oriental* mostra que aí já estava tocado pelo espírito oriental; é inesgotável em imagens, transborda de alegria, segurança, despreocupação, inclusive na polêmica contra as relações sociais, contra a multidão. A relação substancial do poeta a si mesmo e aos objetos encontra-se aqui novamente (cf. Kehler, p. 236).

Contudo, este comentário está alocado na exposição da forma de arte simbólica, na seção *Relação afirmativa do Uno com a finitude: novo panteísmo oriental*, onde Hegel distingue a fantasia oriental, fundamentada em uma “relação do sentimento subjetivo do poeta com os objetos” (*ib.*, p. 236), da intimidade (*Innigkeit*) do poeta ocidental, caracterizada como “infeliz, [...] que permanece dependente, sentimental” (*loc. cit.*). O lirismo do *Divã*, descrito sumamente por Hegel, está subordinado, neste contexto, a ser uma exemplificação de um simbolismo tardio, que reside antes na posição livre da subjetividade do artista que elege sua matéria do que em um espírito “substancial” que ressalta de uma unidade natural “do sentimento subjetivo do poeta com os objetos” (*ib.*, p. 237). O mérito de Goethe é não deixar os objetos adentrarem o ânimo no modo de um mero agrado ao sentimento de uma interioridade encerrada e “narcísica [*selbstsüchtig*, *loc. cit.*], “que se aprofunda em si mesma” (*loc. cit.*), marcada por uma ansiedade indefinida, pelo contrário, ao se aproximar da fantasia serena do Oriente, o poeta não somente extravasa objetivamente o sentimento, como o objeto não desaparece no mero reporte subjetivo ao sentimento egoísta e limitado, mas ascende à condição de “adorno, de glorificação do Uno” (*loc. cit.*). Podemos dizer que aí o objeto não somente é acolhido pelo ânimo, mas visitado e sustentado em uma fantasia que lhe concede mundanidade.

No curso de 1823 podemos constatar que o subjetivismo do humor responde pelo momento dissolutivo da arte, não avançando além. O estranhamento ou desvirtuamento completo da matéria (*Stoff*) em relação ao conteúdo (*Gehalt*) é concebido por Hegel como “este último ponto do humorístico” (Hotho, p. 202). Hegel caracteriza a arte romântica, em seu paroxismo, como “a mundanidade que é posta como algo nulo” (*ib.*, p. 203). Tal situação é mantida em 1826, conforme a afirmação contida no último parágrafo da forma de arte romântica: “o humorístico vagueia a contento em torno ao sentimental” (Pfordtens, p. 172), sem empregar uma “apresentação objetiva” (*loc. cit.*). Também o caderno de Kehler confirma o momento terminal da arte romântica no humor subjetivo e, de maneira mais enfática, conclui: “no humorístico, portanto, acaba-se [*geht es (...) aus*] com a arte” (Kehler, p. 366).

É preciso não negligenciar que algumas formulações deste período fomentam já o entendimento da alardeada tese do “fim da arte”. Hegel avalia as obras humorísticas como “não mais propriamente obras de arte” (Pfordtens, p. 172), e o humorístico representa “o desmoronar da arte” (Kehler, p. 366). Temos que convir que a expressão genérica “fim da arte” não encontra registro nas exposições das lições de estética, tal como a posteridade de Hegel a amplificará em uma tônica niilista. Porém, isso não significa que a questão do fim da arte não se apresentasse a Hegel como um espectro que, possuindo uma presença iminente, uma meditação mais sólida teria que afugentar. A recepção dos cursos contou também com uma leitura escatológica sobre o destino da arte. Podemos amparar isso em alguns relatos anedóticos de contemporâneos de Hegel com que Gethmann-Siefert incrementa seu artigo *Ist die Kunst tot und zu Ende?* Dentre esses relatos, ela cita o incômodo do compositor Wilhelm Taubert: “[...] e isso me deixava furioso, que o disparate prosseguisse cada vez mais, e que o filósofo [Hegel] que afirma que a arte estaria acabada, perseverasse ainda nessa afirmação de que a arte acabou [*aus*], como se ela em geral pudesse terminar [*aufhören*]” (p. 5). Gethmann-Siefert reproduz também um trecho de uma carta do compositor Felix Mendelssohn: “é engraçado, pois, que embora Goethe e Thorvaldsen vivam, Beethoven esteja morto somente há alguns anos, Hegel afirme que a arte alemã esteja morta” (*ib.*, p. 4). Podemos, por ora, conectar a resistência às frescas formulações estéticas de Hegel de então com a situação problemática a que ele relega a arte romântica até o curso de 1826, enquanto podemos perceber uma condição precária que acomete os últimos

desdobramentos das produções do humor (subjetivo), que Hegel atribuía ao seu tempo e às imediações de seu presente.

Um indício de que o fantasma do “fim da arte” fazia suas aparições a Hegel, pode ser encontrada na resenha sobre o espólio e correspondência de Solger, publicados postumamente por Tieck, em que Hegel faz a seguinte citação de Goethe: “o conteúdo interior do objeto elaborado é o *começo* e o *fim* da arte [*Ende der Kunst*]” (We 11, p. 213, itálicos de Hegel). Nessa menção exaltada de Hegel às palavras de Goethe, a expressão “fim da arte” aparece sem equívoco, aludindo a uma forma de tratamento artístico em que a matéria e os objetos relevam “do próprio peito [*des eigen Busens*]” (*loc. cit.*) do poeta. Hegel insere a passagem no meio de sua consideração sobre o contexto de “uma crise na literatura alemã” (*ib.*, p. 212), situada na época do jovem Goethe, marcada pela ausência de referências nacionais consolidadas na arte alemã, que impelia a cultura literária, em meio a esse vazio, ora a se restringir a um entusiasmo pelo recrudescimento de Shakespeare, ora à importação do gosto literário estrangeiro. A apropriação de Shakespeare que, para Hegel, apresentava-se em Goethe como um “vivo imitar”, em outros apenas consumava uma tendência ao esvaziamento do conteúdo, e isso também com relação à imitação e à assunção de “referências distantes e heterogêneas” (*loc. cit.*) – Hegel remete aqui a Dante, Holberg, *Os Nibelungos* e Calderón. A descrição da tendência do tempo de Goethe é feita do seguinte modo:

[...] com esta ampliação do gosto para formas e particularidades alheias estava ligado o fato de que o senso para o conteúdo interior [*Gehalt*] e o conteúdo formal [*Inhalt*] se contraísse na *abstração subjetiva*, em uma *tecer carente-de-figura* [*gestaltloses Weben*] do espírito, e que ele inclusive precisou recuar ao humor e ao chiste vulgar [*gemeinen*] (*loc. cit.*).

A referência a Shakespeare enquanto modelo de figuração poética significava, como bem o entendeu Goethe, de acordo com a compreensão de Hegel, o reconhecimento da riqueza de espírito para plasmar caracteres, situações e ações dignas de interesse, e que brotam do próprio peito do poeta. Nos poetas e escritores alemães, entretanto, o rebentar poético do peito artístico originava tanto uma elevada fantasia quanto podia “fazer passar pelo melhor a ausência de verdade interna da matéria” (*ib.*, p. 214). Se o íntimo poético investe no tratamento dos objetos, com isso, ele tanto assume a responsabilidade por produzir a genuína arte, como pode ser um expediente para seu fim.

De 1826 a 1828 temos que pressupor um compromisso crescente de Hegel, considerando oscilações em sua posição, em retirar da amálgama do humor subjetivo referências de uma arte ou de uma reflexão que se enderece ainda à efetividade, ou que se eleve acima do ponto de vista e do domínio da ironia romântica, amparada na qual, podemos ler na *Estética*,

o eu também pode permanecer senhor e mestre de tudo o que existe e nada haverá em nenhuma esfera da eticidade, do direito, do humano e do divino, do profano e do sagrado que não necessite ser primeiramente estabelecido pelo eu e que, por isso, também não possa igualmente ser destruído pelo eu. Por causa disso, tudo o que é em-si-e-para-si é apenas uma *aparência* e não é verdadeiro e efetivo devido a si mesmo e por meio de si mesmo, mas um mero *aparecer* por meio do eu que, com violência e arbitrariedade, dispõe livremente de tudo o que é em-si-e-para-si. Atribuir valor a algo ou superá-lo depende totalmente do bel-prazer do eu que, enquanto eu, já é absoluto em si mesmo (ES I, p. 81-2, itálicos de Hegel).

Não é à toa que a lírica seja a tônica que ressalta do aprendizado com Shakespeare pelos literatos e críticos alemães, pois este gênero poético, afirma Hegel, faculta sobremaneira a “sublimação irônica até a carência-de-conteúdo e o anseio melancólico [*Sehnsucht*]” (We 11, p. 214), ao contrário do dramático onde “efetividade, caráter e ação não podem ser prescindidos” (*loc. cit.*).

Fazendo frente a essa tendência romântica, embora ainda capturada em certa medida por ela, Hegel situa os escritos de Solger, nos quais ele destaca uma compreensão de ironia que pretende reencotrar um nexos com a efetividade. A leitura de Hegel desta figura da ironia moderna melhor acolhida por ele e que está meditada na reflexão de Solger, no entanto, é elaborada no espírito de mostrar que, do ponto de vista de sua eficiência especulativa, esta ironia permanece ainda enclausurada, sobremaneira, no domínio específico do artístico, ou melhor, que mesmo onde ela parece ter sua aparição mais positiva, não pode se liberar de uma perspectiva estritamente estética. Em sua avaliação do espólio literário-filosófico e do epistolário de Solger, Hegel articula uma constelação de reflexões que garantem a este autor uma distinta posição no debate filosófico das duas primeiras décadas do dezenove.

1.2 A recensão das obras de Solger: especulação, ironia e fantasia

1.2.1 Especulação e ironia em Solger

Antes de tudo, é oportuno nos inteirarmos de algumas das muitas e pródigas passagens que Hegel cita em sua resenha, para podemos perceber a compreensão dialética que ele enfatiza como contida nas reflexões solgerianas. Acompanhemos, pois:

[...] podemos reconhecer claramente e sem qualquer hesitação que tudo o que é verdadeiro e bom em nosso conduzir [*Treiben*] e viver, *pode somente ser Deus mesmo* [...]. Na medida em que Deus existe em nossa finitude ou Se revela, Ele sacrifica a Si mesmo e nega-Se em nós; somos, pois, nada.

Nós somos, por isso, fenômenos nulos, porque Deus em nós mesmos adotou existência, e assim *separou-se de Si mesmo*. E não é este o mais alto amor, o fato de ele dirigir Si mesmo ao *nada*, para que nós possamos *ser*, e que Ele inclusive sacrificou a Si mesmo e *negou Seu nada*, matou Sua morte, para que *nós* não permaneçamos um *mero nada*, mas possamos *retornar a Ele* e *ser Nele*?

O *nada* [*Nichtige*] em nós é o próprio Divino, na medida em que *nós* O *reconhecemos* precisamente enquanto o *nada* e nós mesmos enquanto este último (Solger *apud* Hegel, *ib.*, p 236 *et seq.*).

A partir destes excertos podemos ter uma noção do que Hegel filosoficamente extrai dos escritos de Solger. Hegel imputa a Solger a clara consciência a respeito da demanda do pensamento por uma segunda negação, pontualmente em sua concepção do Deus-homem cristão, enquanto ela não apenas remete para a particularização do divino (“na medida em que Deus existe em nossa finitude”) como, aliás, ultrapassa no sentido da relação de reconciliação espiritual (“Ele inclusive sacrificou a Si mesmo e *negou Seu nada*, matou Sua morte, para que *nós* não permaneçamos um *mero nada*, mas possamos *retornar a Ele* e *ser Nele*”). Nas formulações acima citadas, Hegel deslinda uma pré-concepção do seu próprio conceito lógico, cujo fundamento é a afirmação da “*negação da negação*” (*ib.*, p. 237)⁷. Mesmo que Solger não tenha encaminhado suas reflexões à

⁷ Devemos ponderar, contudo, que a clareza de Solger sobre a necessidade do momento da “negação da negação” não implica nela uma consciência elaborada a respeito da natureza e do desdobramento lógico-ontológico dessa segunda negação. Hegel, não obstante sua avaliação positiva nesse ponto, constata o imbróglia aforismático que permanece não resolvido. A oscilação de Solger é patente, e Hegel faz nota disso. Ora o “nada em nós é o próprio divino”, ora somos nós mesmos os “fenômenos nulos”. Nesse embaralhamento que não assume uma razoabilidade lógica última, Hegel sugere a ausência da noção de “criação”, que poderia tornar coerente este momento de finitização de Deus. Tanto a finitização de Deus quanto a negação do nada da existência que eleva a Deus parecem consistir em um

expressão própria do conceito, quer dizer, não as “reduziu às suas simples determinações de pensamento” (*ib.*, p. 236), conservando-as mescladas ao modo representativo⁸ do pensamento, ainda assim, Hegel defere “a profundidade de sua idéia e de sua capacidade especulativa” (*loc. cit.*). Hegel exprime isso de forma inequívoca:

encontramos, antes, nele, de maneira viva, a necessidade [*Bedürfnis*] *especulativa* da razão, o interesse e a consciência das mais elevadas oposições e contradições daí derivados, como a coragem para não deixá-las de lado com queixa e humildade, mas para encará-las em sua completa determinidade e dureza e para procurar e alcançar somente em sua dissolução a satisfação do espírito (*loc. cit.*).

A afinidade reflexiva de Solger ao ponto de vista da filosofia de Hegel, malgrado a própria confissão do primeiro de sua decepção com o último⁹, pode ser pensada em inúmeros pontos de suas preocupações, enquanto elas se exprimem a partir de um senso dialético. Podemos, para tornar um pouco mais precisa esta aproximação filosófica, recorrer diretamente a alguns dos escritos de Solger tratados na recensão, procurando reforçar o entendimento da crítica de Hegel por meio desta ampliação do foco.

único e mesmo movimento em direção ao nada, daí que criação e reconciliação não encontram divisas precisas que garantam a cada uma sua inteligibilidade própria. Na *Filosofia do direito*, quando Hegel remete ao conceito de ironia de Solger, em uma nota, ele já chamava atenção para a confusão: “não importa o arbitrário nome de ironia, mas há algo de pouco claro nisso de que *o mais elevado* seja o que *perece* com a nossa nulidade e que o divino somente venha a se revelar no desaparecimento de nossa efetividade” (§ 140). Na esteira da interpretação de Hegel, Kierkegaard percebe este “lusco-fusco especulativo” (2013, p. 321) e acolhe a indicação de Hegel sobre a ausência do momento da criação como passagem. Kierkegaard, porém, sugere que uma possível coerência possa ser vislumbrada se pensarmos que o propósito de Solger se assenta na anulação absoluta do divino ao transformar a “existência de Deus em ironia”: “Deus se introduz a si mesmo constantemente no nada, se retoma, novamente retorna ao nada e assim por diante. Um divino passatempo que, como toda ironia, põe os mais terríveis contrastes” (*ib.*, p.323).

⁸ Hegel repreende mais precisamente o fato de Solger pressupor uma familiaridade em categorias que devem ser analisadas e não dadas como pressupostas, tais como “imediatidade”, “pensar”, “conhecer”, “razão” dentre outras (cf. WE 11, p. 254). Além disso, o fato de que Solger proceda a uma mistura indiscriminada de representações concretas [“Deus, sacrificar-se, nós homens, conhecer, o mal” (*ib.*, p. 242)] com representações abstratas [“ser, nada, aparência” (*loc. cit.*)] provoca, para Hegel, inadequações para uma exposição genuinamente filosófica.

⁹ Trata-se de uma carta de Solger escrita em janeiro de 1819, remetida a Tieck, onde ele expressa seu desgosto com a reflexão filosófica de seu presente: “[...] É por isso que também se quer negar que haja no conhecimento em geral uma diferença entre o que é revelação e o que é pura e simplesmente aparência de existência. Esta forma de pensar, seja dito entre nós, provém também da escola schleiermacheriana, que somente se põe a moer um racionalismo esclarecido e um pouco mais coerente e preciso [...]. Em contrapartida, os filósofos mais rigorosos sucumbem a um outro tipo de erro, e eu conto Hegel em particular entre estes, qualquer que deva ser minha estima pela extensão de seus conhecimentos e seu claro discernimento das distintas metamorfoses científicas da faculdade de pensar. Com efeito, estes últimos reconhecem que o pensamento superior, ou especulativo, é um tipo completamente distinto do pensamento ordinário, contudo, eles o consideram como o único que seja real, em sua legalidade e universalidade, e consideram todo o restante, mesmo o conhecimento extraído da experiência, na medida em que ele não pode ser completamente reportado a estas leis, como uma fragmentação ilusória daquele, e como uma fragmentação que, a todo respeito, procede do nada” (SOLGER, 2013, *Une métaphysique du néant*, § 5).

Encontramos em seus escritos uma crítica abrangente, como em Hegel – embora neste a crítica assuma uma expressão mais conceitual, diferente da “edificação” que ressalta do tom solgeriano –, das diversas posturas abstratas do pensamento diante da relação entre fé e razão. Solger, a esse respeito, em suas *Cartas sobre a filosofia e a religião*, investe contra muitas matizes de profissões de fé que persistem na cisão seja da religião com o Estado, seja da religião com o conhecimento, atacando tanto uma tendência pietista que descamba numa orientação antiinstitucional¹⁰, no sentido de uma recuo ante a “presença viva para se abismar unicamente em uma presença rudimentar da graça divina”, quanto uma misologia que busca refúgio em “uma veneração indeterminada, fundada sobre obscuros pressentimentos” (2015, p. 98). Pelo lado da superestimação da razão, Solger, com a mesma disposição, reprova a unilateralidade da autonomia formal da cultura da ilustração na medida em que esta se aferra a um desprezo indiscriminado para com “a religião positiva, a lei positiva, os costumes em uso, a opinião recebida”, de modo que “ela se desembaraça de tudo o que possui uma significação incondicionada e dá a este procedimento o nome de ‘Luzes’” (*ib.*, p. 95). Em ligação com isso está o seu modo de considerar o historicamente dado e de se levantar contra o falseamento absoluto do positivo:

é inegável que a ocasião destes ataques foi fornecida pela pretensa religião racional, ou teologia natural e filosófica, ou religião nos limites da simples razão, em suma, pelas abstrações por meio das quais os filósofos mesmos acreditaram poder separar o que se chama o positivo na religião, do universal cuja condição é dada nas leis da natureza humana em geral, sem pressuposição de fatos históricos. Faz-se exatamente semelhante coisa com a teoria do Estado e com tudo o que ademais remete ao prático. Aqui não é mais um Estado determinado e particular que deve ser apresentado, não é o direito e a lei positivos que devem ser deduzidos – considera-se que isso é impossível e procede da história –, mas o que provém da inteligibilidade de um Estado ou de uma legislação em geral, e que parece ser aqui, portanto, a única coisa essencial, não passa, contudo, de uma abstração que jamais tomará vida (*ib.*, p. 105).

Podemos ainda sublinhar a atenção com que ele, a exemplo de Hegel, sempre implica o conhecimento com a mediação do presente histórico:

afirmamos justamente que existe um conhecimento superior, graças ao qual nós somos capazes de compreender o eterno e o imutável segundo as leis que lhes são próprias. Ele é, todavia, variável, desde

¹⁰ Hegel reconhece essa orientação no pensamento religioso de Solger, enquanto este reclama a necessidade de “obter uma figura concreta para as idéias da razão, no sentido de vincular novamente a doutrina cristã ao espírito pensante e restaurar novamente seus direitos contra o vazio daquela conhecida razão e religiosidade pietista” (WE 11, p. 238).

que ele é propriedade de homens, de épocas ou de nações determinadas, e ele deve, precisamente por esta razão, atravessar enquanto ciência as metamorfoses mais diversas (*ib.*, p. 101),

pois, acrescentemos, “o fato eterno e universal não pode ser qualquer coisa de puramente universal em oposição a qualquer coisa de particular, pois que ele deve ser a realidade determinada ela mesma” (*ib.*, p. 106).

O cerne do pensamento dialético solgeriano e da decorrente demanda por uma resolução especulativa, podem ser vistos com mais definição, quando atentamos, em seu texto *Significação e destinação da filosofia*, à exposição sobre o modo de operar do que ele denomina de “conhecimento ordinário”, equivalente, em linhas gerais, ao que em Hegel funciona como o proceder do entendimento. Trata-se, para Solger, de apanhar a lógica da relação entre conceito e determinação particular referida às coisas singulares. Solger desenvolve e problematiza a recíproca determinação destes termos e seu movimento de oscilação infinito, que da posição da consciência ordinária não pode ser interrompido. Solger delimita a contradição que emerge da mútua dependência do elemento universal do conceito, enquanto este se apresenta como a subsunção de propriedades, e as particularidades nas coisas que instanciam estas propriedades. Tanto o conceito se revela como determinado pelas coisas como ocorre a situação oposta, o que introduz nessa relação uma indefinição. Podemos raciocinar, no intuito de tornar mais clara e concisa a argumentação detalhada de Solger, nos termos que seguem. Se pensarmos um conceito empírico qualquer, como o conceito de “metal”, sabemos que o mesmo se constitui na subsunção formal de determinadas características que verificamos pertencer ao “comportamento” de certos corpos materiais, tais como, por exemplo, a capacidade de condução elétrica, o alto ponto de fusão etc. Tais características que, num outro vocabulário, reconhecemos como se tratando das “notas características”, são assumidas no conceito com base na pertinência universal delas ao conjunto das coisas singulares que elas referem. Assim, qualquer outro corpo que apresente esse conjunto de propriedades é subsumido conceitualmente nesta unidade. Por outro lado, o próprio conceito, enquanto universal, pode se modificar se uma nova propriedade qualquer tornar-se eletiva para a extensão definida desse conceito. Conforme o exemplo, podemos pensar aqui o baixo ponto de fusão do mercúrio como uma característica que rearticulária esse conjunto das notas características essenciais ou, na linguagem de Solger, das “unidades das propriedades” (2015, p. 127). Desta forma é que entendemos a ausência de uma referência última que detenha esta dupla relatividade

presente neste modo de conhecimento ordinário, tal como explicada nas seguintes palavras de Solger:

todos os nossos sistemas fundados sobre estas ligações de pensamentos são, pois, igualmente válidos somente de maneira condicionada. Cada incremento de experiências que nós fazemos do fenômeno exterior, cada invenção de uma nova forma de manejar os conceitos, de desenvolvê-los ou de uni-los a outros, anula ou transforma um tal sistema, pois deste modo são elaboradas novas condições que fundam uma outra coesão (*ib.*, p. 129).

A própria consciência permanece à deriva dessa relatividade quando entregue ao formalismo desse procedimento. O que inicialmente consistia na simplicidade conceitual que reúne o diverso, mostra-se, então, como um fundamento relativo, e assim indefinidamente, de modo que a consciência passa a ser “a cada momento o que as relações cambiantes fazem de nós” (*ib.*, p. 131). O fato da consciência não se dissolver nessa movência imprevisível do particular em relação ao universal e vice-versa, feito “um reflexo cambiante que reenvia sem cessar um ao outro e este em direção àquele” (*ib.*, p. 133), mas persistir na unidade ao modo de uma “indiferença” (*ib.*, p. 132), apresenta-se a Solger como um indício e como uma demanda por solução dessa contradição que, no entanto, para esta consciência ordinária, nasce “de maneira obscura e em um pressentimento inconsciente” (*ib.*, p. 133). Formalmente, é este o núcleo opositivo, entre universal e particular, que Solger transportará para os outros domínios de sua reflexão e para a resolução do qual ele reivindicará um modo de “conhecimento superior” (*ib.*, p. 138).

Encontramos em Solger, todavia, uma espécie de homogeneização dos modos de relação com o verdadeiro, uma indistinção que é levada ao ponto de tornar religião e filosofia dois lados simétricos de uma mesma unidade¹¹. À diferença de Hegel, não há um desdobramento imanente ao modo de “formas de manifestação do absoluto”. Nesse sentido, embora Hegel reconheça que a Solger “não falte audácia especulativa para pensar a contradição” (WE 11, p. 271) e que ele coloque claramente a necessidade de uma síntese superior, não encontramos a exposição conceitual do movimento que efetue a progressão do “fato presente” (SOLGER, 2015, p. 153), isto é,

---

¹¹ Tal é o teor da seguinte passagem: “religião e filosofia não lutam uma contra a outra, não se contradizem e até mesmo não se distinguem uma da outra pelo essencial, porém, não são senão a única e a mesma coisa! É somente em nossa realidade que elas se separam, porque estamos lançados na existência, onde a existência da essência, conhecida pela religião, e a essência da existência, revelada pela filosofia, devem necessariamente ser distintas uma da outra, porque nós não somos Deus, mas através dele estamos no eterno e no verdadeiro” (2015, p. 109).

da pertença do homem à existência, ao “fato infinito” (*ib.*, p. 178), que constitui a presentificação dessa síntese, que o próprio Solger, não obstante, entende sob a forma de “passagem” e “atividade”¹² do pensar. As mais profundas reservas de Hegel dirigem-se a esta deficiência do filosofar de Solger¹³. Em razão dessa falha, uma linguagem recheada de noções místicas parece vir em suplência. A amálgama entre conhecimento especulativo e revelação perdura em toda a sua reflexão¹⁴. A tendência a mesclar os distintos registros onde pode se evidenciar o fato da síntese promove um nivelamento abstrato dos mesmos, como se observa na seguinte passagem:

este ponto vital [onde se dá a reunião da essência com a existência] está em toda parte de nossa consciência: de outro modo nós não acreditaríamos em nada, não contaríamos jamais coisa alguma como algo essencial. Este ponto é, na natureza, a necessidade presente; no organismo é a vida, no nosso saber o verdadeiro, no agir o bem, na produção o belo, na consciência de si a religião (*ib.*, p. 153).

Em razão desse nivelamento, provavelmente, é que o acento da preocupação filosófica de Solger oscile e transite de um domínio a outro sem grandes mediações, da metafísica à arte e desta àquela de um modo um tanto arbitrário.

Uma outra peculiaridade do pensamento de Solger reside em pensar este movimento de elevação do pensamento como afirmação de uma potência que tende à anulação da existência, enfatizando nesse movimento o lado meramente negativo da dimensão fenomenológica da existência: “o conhecimento dos opostos em suas relações recíprocas, e sua anulação na unidade originária, onde eles se tornam ao mesmo tempo oposições do conhecer a si mesmo, é o pensamento” (*ib.*, p. 175). Trata-se de aceder a uma posição que suplanta a “imperfeição de nossa consciência que vacila entre as contradições” (*ib.*, p. 152), embora, contraditoriamente, ela só possa ser alcançada, através de uma “passagem mística” (*loc. cit.*), “nas determinações e relações da existência, das quais nós somos prisioneiros” (*ib.*, p. 153). A partir deste nivelamento dos domínios de presença do eterno e deste caráter de aniquilação da “aparência”

¹² Cf. *ib.*, p. 151: “Ele [o conhecimento] é certamente atividade e passagem, mas de tal maneira que ele se reúne a si na sua unidade consigo”.

¹³ Eis a censura de Hegel: “Solger não avançou, contudo, até a tarefa superior de pensar conceitualmente [*begreifen*] este *progredir* por si mesmo, isto é, a necessidade no interior do conhecer, até a natureza apropriada da dialética” (WE 11, p. 243).

¹⁴ Exemplo disso podemos ver na passagem seguinte: “é somente por esta passagem de uma à outra que todas as duas, revelação e filosofia, tornam-nos capazes de tomar parte no eterno” (SOLGER, 2015, p. 159).

existencial, podemos compreender como, em Solger, a ironia se alça a partir de uma eficácia meramente estética até um princípio que se pretende metafísico.

A condição existencial irrevogável do homem não o demite, no entanto, de uma relação com o eterno, pois que o verdadeiro e o superior mesmo irrompem, pela revelação mística, na forma de “uma significação particular para a existência” (*ib.*, p. 150). A arte é uma das formas dessa significação¹⁵, na medida em que através dela o verdadeiro se apresenta como “milagre” – tal como Solger afirma nas *Licções sobre Estética* ao comparar a arte com a matemática –, facultando-nos a “penetrar na natureza interior de seu segredo [do milagre], para nos habituar à percepção de conceitos na particularidade da realidade fenomenal” (2013, § 24). Solger retoma aqui, no centro de sua reflexão estética, a oposição entre universalidade ou simplicidade e particularidade. Sua concepção assumidamente simbólica de arte, desenvolvida prolixamente no seu diálogo *Erwin*, contém muitas formulações próximas as que foram apresentadas por Schelling em suas Lições de 1804¹⁶, apreendendo o simbólico da obra de arte como “existência da idéia mesma; ele [símbolo] é realmente o que ela significa; ele é a idéia em sua realidade imediata” (*ib.*, *Extratos do Erwin*, § 6). O símbolo da autêntica arte torna presente na existência imediata a significação transcendente da idéia.

Solger compreende a fantasia (*Phantasie*), a imaginação superior, que ele difere da mera imaginação (*Einbildung*), segundo uma composição dual. Um primeiro momento, que ele nomeia de entusiasmo (*Begeisterung*) corresponde a um posicionamento passivo, do ponto de vista da subjetividade do artista, a qual é “completamente preenchida pela idéia” (*ib.*, *Definição de símbolo*, § 5). A esse estado de espírito, em que a ideia permanece encerrada no gênio do artista, segue, dado que o artista é “constrangido a substituir a realidade pela idéia” (*loc. cit.*), a ironia da fantasia artística, pois na tarefa de deslocamento do real em benefício da idéia, a habilidade do artista deve consumir a fenomenalidade objetual que instancia a obra propriamente e, todavia, mesmo posta na imediatidade, enquanto símbolo, ela deve salvaguardar a significação transcendente, dissolvendo o caráter meramente empírico da matéria do

¹⁵ Vejamos: “ela (idéia) tem sua existência em nós numa região que é, para o entendimento ordinário, inacessível, e dela (da ideia) somente algumas revelações se manifestam na nossa existência temporal: o *belo* faz parte destas revelações” (SOLGER, 2013, *Licções*, § 17).

¹⁶ A respeito da concepção simbólica de arte de Schelling, ver a segunda seção do segundo capítulo do presente trabalho. É necessário ressaltar, contudo, que o acento estético-filosófico que Solger confere à alegoria faz com que ele se separe, nesse ponto, essencialmente, do retorno ao simbólico que a alegoria deve empreender segundo a reflexão estética de Schelling.

belo. Trata-se aqui de uma abertura em direção ao celeste e divino por meio do elemento “terrestre” (*ib.*, § 4). O êxito irônico do artista, Solger, aqui também, interpreta como uma “atividade negativa” (*loc. cit.*), como uma anulação da aparência fenomenal, em suma, “um efeito negativo sobre a realidade” (*loc. cit.*). “Nenhuma obra de arte, diz ele, pode surgir sem esta ironia, que constitui, com o entusiasmo, o ponto central da atividade artística” (*ib.*, § 5).

O conceito de ironia firma-se, por isso, num nexos indissociável com o conceito de símbolo, ampliando-se, para além da perícia espiritual do artista, até tornar-se princípio da própria condição existencial do homem, portanto, um princípio ético do agir. Não é arbitrariamente, pois, que Solger, de saída, em suas *Lições*, vincule peremptoriamente o belo ao âmbito da filosofia prática¹⁷. A sua análise da natureza simbólica da obra de arte transpõe os limites restritos da arte, em direção a uma ironia não apenas ficcional que concerniria à forma da arte, mas a uma ironia objetiva e absoluta. Quando ele analisa a tragédia antiga, pelo fulcro do símbolo, torna-se patente esta ampliação. Sua leitura de *Édipo* é feita no propósito de demonstrar o equilíbrio simbólico que a autêntica obra de arte deve consumir, a saber, entre universalidade e particularidade. Solger atribui ao destino a referência última dessa universalidade, mas com a ressalva de que esta potência mítica deve ser pensada em termos de uma “atividade pura” (*id.*, *O símbolo, a alegoria e o maravilhoso*, § 10) e, paradoxalmente, ao mesmo tempo, como o repouso indeterminado. O centro do Olimpo reside na individualidade de Zeus exatamente porque este deus “é o menos mesclado à ação singular” (*ib.*, § 20). A saída para a determinidade do agir constitui, antes, um suplemento para a consumação das personificações das divindades. Em Zeus se exibiria o máximo de uma “personalidade completa”, de uma “pessoa inteiramente” (*ib.*, § 20), ao passo que os outros deuses requereriam uma alegorização complementar para uma melhor determinação de suas personalidades¹⁸. A razão de ser do componente alegórico

¹⁷ Afirma Solger, a esse propósito: “representando as ideias que nós temos dos objetos exteriores, nós agimos. Assim, a arte pertence à filosofia prática” (2013, *Definição de Estética*, § 7).

¹⁸ A “oposição” entre símbolo e alegoria, em Solger, apresenta nisso seu distanciamento para com a mesma oposição schellinguiana, já que não há uma oposição rígida entre uma identidade assentada no ser e uma identidade assentada na significação para referir respectivamente o símbolo e a alegoria. Para Solger, embora a plástica e a poesia gregas sejam essencialmente simbólicas, na medida em que o equilíbrio do particular e do universal é expressão de uma significação dada, em última instância, pelo reportamento ao destino, a figuração mítica não prescinde de componentes alegóricos que lhe são essenciais, no que ele polemiza abertamente com Winckelmann. Solger precisa distinguir, para tanto, a alegoria superior de uma alegoria subordinada: “a alegoria seria uma determinação transversal a todo o

na individuação dos deuses reside no motivo de que eles mesmos, enquanto apresentações simbólicas, não se esgotam em um acabamento estático, mas veiculam a ideia sob a forma de uma eficiência, atividade. O repouso sobre si mesmo da divindade é o que é posto em perigo quando esta sua condição é impelida para uma autonomia relativa, isto se apresenta na oposição que a determinidade de um agir estabelece ante à divindade, ao se retrair ou transgredir a universalidade divina. O simbólico mantém seu equilíbrio e garante sua hegemonia em detrimento da ação que turva essa harmonia. O agir de Édipo se inscreve nesse sentido. O que conserva a compleição simbólica na figura total da obra de arte é a anulação desse agir que ante o universal torna-se aparência, inconsistência. Nessa tragédia “a inocência de Édipo não tem o menor valor face às leis naturais que o reduzem a nada” (*ib.*, *A descoberta da ironia no Erwin*, § 25). Na anulação reside a eficácia irônica da obra, tanto mais porque, a despeito dessa soberania recuperada do universal, a individualidade de Édipo, alcança uma “transfiguração” (*loc. cit.*)¹⁹. O fato de que o sentido da obra se perfaça nessa anulação do agir e, ao mesmo tempo em que ocorre a recompactação do símbolo, abra-se uma fenda através da qual se ilumina a individualidade agente, resulta, para Solger, na ironia suprema da arte. Também conforme o paradigma da arte moderna, onde a individualidade agente assume a referência e destitui o simplesmente natural e inconsciente, a ironia se redesenha num jogo oposto de relações, agora no sentido de uma repercussão no exterior do que era apenas o drama do propósito subjetivo do indivíduo, repercussão que, em geral, para reforço da ironia, opera-se em um entrelaçamento de efeitos que produzem antes o oposto do que era presumido²⁰.

À diferença do paradigma da natureza que sustenta a unidade da arte antiga, Solger, percebe na arte moderna, fundamentalmente cristã, pautada na individualidade agente – alegórica, portanto –, o trânsito da soberania para a particularidade, por meio da qual somente, então, surge uma universalidade da consciência, pois que aí “o que o envoltório rígido do símbolo antigo encerra em seu interior libera-se revelando um

---

domínio da arte, e não o tipo de representação subalterna que se vê habitualmente e que é muito próxima do simples signo” (2013, *Arte simbólica e arte alegórica*, §12). Solger é um dos primeiros autores modernos a revitalizar o conceito de alegoria e a destacá-lo de uma acepção abstrata, a de ser uma identidade entre particular e universal baseada numa elaboração intelectual, uma “pura e simples comparação do entendimento, sem significação artística” (*ib.*, *O símbolo, a alegoria e o maravilhoso*, § 23). A alegoria pertence, para Solger, ao conceito ampliado de símbolo, funcionando como um símbolo onde o universal prepondera pela referência a um agir particular.

¹⁹ Solger faz referência aqui à segunda parte da chamada “trilogia tebana”, *Édipo em Colono*.

²⁰ Nesse contexto, Solger refere às personagens das tragédias de Shakespeare.

poder vitorioso, desvela-se aos olhos do mundo em toda sua luz” (*ib.*, *Arte simbólica e arte alegórica*, § 39, itálicos nossos). Ora, mas no que o fechamento simbólico da arte aponta para uma anulação²¹, Solger depreende então uma forma de passagem da arte à vida, feita mediante uma radicalização da valência irônica. Em *Édipo* deparamo-nos exemplarmente com o caráter simbólico da ironia. Na medida em que a ironia irrompe no símbolo, ela desfere nele um rasgo, um interstício na matéria coesa do mito, já que se trata, fundamentalmente, na tragédia, da “tradição transmitida” na exposição perfeita de “uma contemplação verdadeiramente profunda” (*ib.*, *A descoberta da ironia no Erwin*, § 25). Contudo, esta ironia transgride o próprio estado de acabamento e fechamento da arte, quando consideramos que, na figura de totalidade da obra, se insinua uma sugestão ética para além dos efeitos eminentemente cultuais da religiosidade artística. Solger enxerga na eficácia espiritual da arte antiga uma abertura, enquanto os efeitos da melancolia e da comicidade próprios ao drama não podem satisfazer de *per se* os interesses dos homens, de modo que nem a tristeza e nem a mera troça podem constituir motivos suficientes à ambição existencial:

como a amargura de Ésquilo, pergunta Solger, e a crueza de Shakespeare não nos rasgariam a carne se seu único objetivo fosse o sério em toda sua tristeza? E como, em Aristófanes, a brutalidade naturalista não nos provocaria desgosto se seu único sentido fosse somente da ordem da zombaria e que o humor, o puro sentimento de inocência, remetesse completamente ao domínio da sensualidade a mais selvagem? (*ib.*, *Extratos da resenha sobre A. Schlegel*, § 3).

Com essa visão, Solger exorbita o domínio de uma ironia vinculada exclusivamente à espíritosidade (*Witz*) do artista e à sua contemplação (entusiasmo) e nos convida a uma intuição que transcende o artístico, sugerindo no arranjo completo da obra a aparição de uma silhueta que se define tanto quanto a obra alcança sua transparência própria e remete através de si para além de si, como um espelho em que o homem chega, então, a perceber a sua própria figura e, conseqüentemente, sua inarredável condição terrestre: “a verdadeira ironia parte do ponto de vista segundo o qual o homem, enquanto ele vive aqui embaixo, no mundo que é o nosso, não pode cumprir sua destinação, mesmo tomando-a em seu sentido mais elevado, senão neste mundo aqui” (*ib.*, *loc. cit.*, § 4).

---

²¹ Podemos pensar, também, que, na direção contrária, a “abertura” alegórica suscita uma anulação da mundanidade ao propiciar uma entronização da subjetividade.

É na reconciliação com a mundanidade que Solger lastreia essa absolutização da ironia, e nos lega esta última na forma de um princípio elevado a uma segunda potência, no movimento de uma ironia artística que se reverte em uma ironia ética. A crítica de Hegel reconhece a ressignificação solgeriana da ironia assim como o distanciamento desta para com a ironia subjetiva que ele atribui a Friedrich Schlegel²². De outro lado, o próprio Solger estabelece, em algumas formulações, impedimentos para a identificação dessa ironia superior – que, embora consistindo no ponto de vista que “flutua acima de tudo, que aniquila tudo” (*ib.*, *A descoberta da ironia no Erwin*, § 14), entende-se como se endereçando aos interesses éticos presentes – com uma “ironia aparente” que se esgota na “troça ordinária” (*loc. cit.*, § 16)²³. Entretanto, a resistência de Hegel ante essa ligação do irônico com o objetivo, no modo como ela ocorre em Solger, deriva tanto do ponto de partida desta elevação estética, quanto da sua ulterior passagem à esfera da vida. Hegel minimiza essa ironia dramática, no que, com justiça, podemos afirmar que sua leitura de Solger apresenta uma tanto de simplificação nesse aspecto, porque aquele permanece renitente a conceder, em geral, um caráter positivo à ironia na modernidade²⁴. Por outro lado, o incômodo de Hegel permanece na ênfase da ausência de mediação, pois se a elevação é ela mesma, desde seu início, uma anulação da presença viva nesse impulso em direção ao “fato infinito”, entre esses dois momentos, portanto, “falta o momento intermediário [*die Mitte*]” (WE 11, p. 258). Hegel inscreve essa elevação sob a figura de uma devoção (*Andacht*) ainda mística. A própria representação dramática antiga é enfatizada por Hegel somente como momento integrante da experiência mais ampla de culto da religiosidade antiga, uma parte da devoção, mas que nos apresenta somente o “domingo da vida”, contudo, “seguem a ele [o domingo] os dias de trabalho [*Werktag*]” (*loc. cit.*). Com a pergunta “que fisionomia assume, pois, o reflexo do divino, o qual está presente na devoção, neste mundo?” (*loc.*

²² Cf. WE 11, p. 254: “em relação a Solger, todavia, ela [a ironia] pode ser tratada como um princípio”.

²³ Leiamos uma passagem exemplar nesse sentido: “ela [a ironia aparente] mostra mesmo que quanto mais o homem deposita esperanças nos esforços que ele emprega para atingir o que há de mais elevado, mais ele se abisma profundamente no lodo da sensualidade e da vulgaridade. Mas como ela poderia mostrá-lo com tanta pertinência se ela não vinculasse igualmente a este bom começo a outra doença, aquela que há tempos é nossa inimiga declarada, que substitui nossas idéias verdadeiras por ideais vazios! Pois não é difícil desmascarar a futilidade destas imagens vazias enganadoras produzidas por uma imaginação perdida em seus sonhos. Assim, esta ironia é dissimulada sem o saber: ela destrói somente o que ela simulou conceder uma aparência de vida. Que ela permaneça longe de nós!” (*ib.*, *A descoberta da ironia no Erwin*, § 16).

²⁴ Em auxílio a esta ponderação contra Hegel, podemos evocar Kierkegaard n’*O conceito de ironia*: “por outro lado, não se pode omitir que Hegel, ao se voltar unilateralmente contra a ironia pós-fichtean, deixou de perceber a verdade da ironia, e, ao identificar toda ironia com aquela, foi injusto com a ironia. Logo que Hegel enuncia a palavra ironia, imediatamente vem a pensar em Schlegel e Tieck, e seu estilo instantaneamente se impregna de uma certa exasperação” (p. 267, itálicos do autor).

cit.), Hegel pretende indicar uma posição ainda subjetiva preservada pela ironia de Solger, na condição de uma “afirmação que persiste negativamente em face do concreto” (*ib.*, p. 259), tal como é sugerido um pouco depois, pois em Solger, o retorno, o momento do espelhamento irônico, no qual reluzem os mundanos interesses, deve trazer consigo, por meio dessa devoção, se for o caso, o “reconhecimento dos deveres, o fortalecimento e a vigorosa seriedade para com os mesmos e para com a vocação na vida [*Lebensberuf*], é nisto, nesses frutos, que é preciso essencialmente reconhecer se ela [a devoção] é propriamente de espécie verdadeira e penetrante” (*loc. cit.*). Conforme este panorama crítico da compreensão solgeriana de ironia articulado por Hegel, vemos, num primeiro momento, a assunção não desenvolvida no elevado ponto de vista da ironia, enquanto passagem mística, num segundo momento, a ausência de nexos concretos para a descensão até a vitalidade ética presente, de modo que o propósito teórico de Hegel, novamente, revela-se como destituição da posição irônica enquanto tal. Não obstante toda a deferência que os dois artigos da resenha dão suficiente mostra, Hegel acentua discretamente o caráter “moral [*Moral*]”, portanto não consumadamente ético, da teologia de Solger e a feição de “sabedoria do mundo [*Weltweisheit*]” (*ib.*, p. 258) de sua filosofia²⁵.

1.2.2 Fantasia poética e objetividade

A crítica sutil, porém com efeito corrosivo, de Hegel ao conceito de ironia não o impede de pinçar generosamente o teor especulativo dos escritos de Solger, tanto que a recensão se demora muito nessa abordagem, ou melhor, é esse o propósito mesmo de Hegel: trazer Solger para sua proximidade e tutela, especialmente porque Hegel percebe como não acidental que, ao mesmo tempo em que Solger tangencia o conceito especulativo com suas formulações, sustenta em seus esforços teóricos uma crítica dos românticos e da contígua ironia. Esta crítica, quase uma antecipação literal da crítica posterior de Hegel nos cursos de estética, Hegel a individualiza basicamente na

---

²⁵ Encontramos também este acento na interpretação de Oto Pöggeler (1998) sobre a leitura hegeliana do conceito de ironia solgeriano. Pöggeler ressalta esta captura da ironia de Solger no interior do âmbito moral, procedida por Hegel: “Hegel procurou pensar conceitualmente a partir da moralidade a ironia de Solger, a qual se construiu sobre o fato de que em nossa existência o infinito é também tornado finito e, assim, nulo, por esse motivo ele a contrapõe ao Estado enquanto ‘existência ética real: no Estado a idéia é efetiva e presente, não como um nada, mas numa síntese de infinito e finito’” (p. 182).

correspondência de Solger com Tieck. Hegel como que organiza um mosaico representativo da produção poética do tempo de Solger, assentando no amplo e profundo juízo deste uma coerência com a sua própria (de Hegel) consideração do romantismo alemão. O acompanhamento deste debate nos interessa na medida em que há uma orientação de tratamento expressa na exposição de Hegel em torno da relação da fantasia poética com a objetividade, que atenta para o relativo sucesso que a fantasia alcança neste acesso para além da interioridade puramente subjetiva. Nesse proceder, Hegel evidencia a sua crescente preocupação com a possibilidade de “exposições objetivas” na arte. Porém, não nos é oportuno aqui alongar, com reportamentos materiais e ilustrativos, a crítica que Hegel depreende dos escritos de Solger, mas, antes, coletar os traços mais definidos que aquele amplifica a partir das observações deste último, de maneira a delinear uma espécie de gradação de referências no que diz respeito à relação para com a objetividade.

Da correspondência com Tieck, considerada por Hegel a parte do espólio de Solger “especialmente característica com respeito à tendência literária e, com isso, à associada tendência mística daquele período” (*ib.*, p. 216), podemos destacar inicialmente a diatribe solgeriana dirigida à produção de Heinrich von Kleist. Para Solger, segundo a leitura de Hegel, Kleist subordina seu talento dotado de “força plástica” para a composição de situações e efeitos, principalmente em seus contos, a uma fantasia que distorce a realidade, e este artifício revela a sua incapacidade para manter o interesse fundamental em situações substanciadas na “natureza e na verdade” (*ib.*, p. 218), tendo como resultado o deslocamento (*Versetzung*) do “presentemente dado [*Gegebene*] e efetivo” (*loc. cit.*), o que corresponde igualmente, no interior da composição, ao deslocamento da “ação apropriada para um mundo espiritualmente estranho e feérico [*wunderbare*]” (*loc. cit.*), sentenciado por Hegel, na continuidade de seu acolhimento da posição de Solger, como um “misticismo arbitrário” (*loc. cit.*)²⁶.

---

²⁶ Podemos remeter aqui à caracterização e à interpretação do desenlace da novela *Michael Kohlhaas* de Kleist feita por Marco Aurélio Werle em seu artigo *O domingo da vida e os dias da semana: Ironia e negatividade em Hegel e no romantismo*: “no desenlace a essa novela, Kleist lança mão do recurso *ex machina* do bilhete da cigana, que esta confia a Kohlhaas e lhe permite então, pelo menos no plano ideal, realizar a vingança da injustiça de que é vítima, praticada pelo príncipe-eleitor da Saxônia na corte de Dresden. Isso ocorre na última cena da novela, quando Kohlhaas engole o bilhete segundos antes de ser decapitado, diante dos olhos estarecidos do príncipe-eleitor. Esse bilhete conteria informações preciosas sobre o Estado da Saxônia e que o príncipe-eleitor procura em vão adquirir para si. Com efeito, aos olhos de Hegel certamente é inteiramente inverossímil o modo como Kleist apresenta a exagerada importância que o príncipe eleitor da Saxônia dá a um bilhete de cigana. Pois, os

Quanto a Tieck, cujas produções são, em certa medida, criticamente amenizadas pela relação de amizade do mesmo com Solger, com quem o poeta mantinha um trato de deferência espiritual, Hegel se esforça por descrever essa relação e, ademais, por sacar dela a avaliação imparcial de Solger sobre as obras de Tieck. Solger depositava suas mais altas expectativas em Tieck, a ponto de expressar, a esse respeito, sua mais “íntima convicção”, qual seja, a de que residia nele (Tieck) “o restabelecimento da arte alemã” (*ib.*, p. 216). Contudo, Solger mantinha uma reserva dirigida a uma tensão que a poesia de Tieck continha e que se apresentava como uma relação enviesada e uma mistura indeterminada de elementos cotidianos e efetivos e o material do mundo fantástico dos contos. Acentuando o lado da interpretação de Hegel que, não raro, prepondera, esta tensão, da qual Tieck nunca se libertaria, pelo que, conjectura Hegel, provavelmente, a reserva de Solger teria se transformado em decepção, era perseverada pela predominância da lírica. As próprias análises de seus escritos, Tieck as empreendia, habitualmente, em termos de “tom”, “assonância”, “desarmonia”, “desenho”, “cor”, “música” e, em meio a este inventário de preocupações, o “conteúdo e a consistência interna não eram levados em consideração” (*loc. cit.*). A evasão do efetivo em Kleist ocorria mediante o que Hegel denomina de “autofalsificação [*Selbstfälschung*]” (*ib.*, p. 216), derivada da verve poética translocada; já em Tieck, a travessão do objetivo ocorria no modo de uma clausura da interioridade em um anseio melancólico (*Sehnsucht*) que degenerou, na leitura de Hegel, em uma hipocondria mística (cf. *ib.*, p. 226 *et seq.*). A “clareza” (*ib.*, p. 216), aludida por Solger à poética de Tieck, que, para Hegel, era já um reflexo da influência especulativa de Solger, ao mesmo tempo em que mostra a repercussão da leitura da filosofia de Fichte, pedra de toque para os românticos, desfez-se nessa turvação que a resistência poética de Tieck sustentou ante os elementos oriundos da outra “margem” (*ib.*, p. 226), a do pensamento²⁷ e, devido ao pouco mesmo que a resistência dele cede a esta outra margem, os motivos poéticos de Tieck louvados por Solger, a saber, “o verdadeiro e o divino” (*ib.*, 216), somente alcançam uma consumação no interior de uma visão mística que identifica ou mescla, com base no entusiasmo da experiência da “vida interior”,

---

interesses e os destinos de um Estado na realidade objetiva dependem antes de questões objetivas de um governo prudente do que de revelações “astrológicas” de uma cartomante” (2015, p. 157).

²⁷ A esse propósito, revelando o modo controverso com que Tieck encarava a afluência do “pensar” em sua obra, é significativa a metáfora que ele comunica a Solger, reportando ao seu diálogo com Jacobi, feito a partir “de duas margens opostas de um precipício, onde, diz Tieck, escutamos mais o eco que nossas próprias palavras” (*ib.*, p. 226).

religião e poesia. Essa é a razão, afirma Hegel, por que Tieck não chega a figuras determinadas e concretas. Vejamos:

encontra-se em tal visão da vida interior, como princípio da crítica, ainda a mesma condição que anteriormente na situação de sujeito, o fato de que a abstração é fixada tanto contra a atividade desenvolvidora [*entwickelden*] do pensamento, como contra a atividade figuradora [*gestaltende*] da poesia (*ib.*, p. 230).

No contraponto desta tensão com o efetivo, a postura de Friedrich von Schlegel é atacada por Solger devido à presunção que seu tratamento dedica à objetividade. A título de exemplo, Solger critica a insuficiência da abordagem daquele sobre a religião indiana, pautada em uma terminologia oriunda de um entendimento supostamente ilustrado, tais como “emanação”, “dualismo”, “panteísmo”. Solger recebe os escritos de Schlegel sobre religião como um contraexemplo do conhecimento vivo, pois a abrangência das referidas expressões não pode jamais “seriamente abrigar um povo ou um homem” (*ib.*, p. 233), pelo contrário, o conhecimento vivo é, assim, “barbaramente anatomizado” (*loc. cit.*). Hegel amplifica o tom árduo dessa crítica e deprecia, no intuito de sublinhar o ponto de vista subjetivo em que se coloca Schlegel, as “secas representações” que passam ao largo da “coisa” da religião e da filosofia, complementando a exígua lista de “conceitos vazios” (*loc. cit.*) antipatizados por Solger. O ponto de vista de Schlegel é comparado por Hegel a uma “maneira [*Manier*]” do pensamento e, por si, representa o resultado da perspectiva irônica que suplanta a tensão com a objetividade, tal como revelada em Tieck, mas então a partir de uma “alta posição” (*loc. cit.*) que já “está acertada [*fertig*] com a coisa e se põe acima dela” (*loc. cit.*). Nesse contexto, Hegel define a ironia como o “vanicização autoconsciente do objetivo” (*loc. cit.*)²⁸.

Neste caminho traçado por Hegel, em eco às posições de Solger, notadamente, a orientação que Hegel impõe à sua consideração, antes de se dedicar separadamente ao núcleo filosófico da reflexão de Solger, pauta-se na demanda pela coisa, pelo conteúdo ou, por fim, pela efetividade mesma, cobrada à arte alemã.

²⁸ Através do neologismo “vanicização” procuramos acompanhar a sugestão de tradução de Jeffrey Reid, que em sua tradução francesa da recensão cunha o termo *vanitisation* para verter o termo alemão *Vereitelung*, procurando manter uma proximidade com o latim *vanitas*. Em sua argumentação, Jeffrey Reid justifica que o termo alemão *eitel*, cuja significação é tanto “vão” como “vaidoso”, pode ser assegurado na raiz *vain* (vão) de onde deriva também o francês *vanité* (vaidade). Trata-se, portanto, em *Vereitelung*, de uma *vanitisation*, onde se garante o sentido para “a presunção, a futilidade e a nulidade em sentido ativo, quer dizer, a ação que consiste em esvaziar a objetividade de todo conteúdo verdadeiro impondo-lhe um conteúdo puramente subjetivo” (Cf. 1997, *L'ironie romantique*, p. 96, nota de rodapé).

Partindo da “distorção [*Verzerrung*]” (*ib.*, p. 218) da realidade onipresente nas novelas de Kleist, passando pelo isolamento de uma intimidade melancólica em Tieck, até a inflação subjetiva do ponto de vista que negligencia o objetivo da ironia de Schlegel, apresenta-se então um mosaico da situação literária alemã que, ao fundo, tem como princípio aglutinador o que Hegel afirma a propósito de Schlegel, mas que pode ser extrapolado ao inteiro conjunto, a saber, “a direção negativa ante a objetividade” (*ib.*, p. 233). Embora seja essa a ordem em que aparecem os autores analisados, em verdade, no cume dessa série, tendo em vista agora a tendência à objetividade, encontra-se não Schlegel, mas Tieck, o qual Hegel aproxima mais intimamente da reivindicação solgeriana pelo efetivo²⁹. Justamente do “roto talento poético” (cf. *ib.*, p. 229) de Tieck, conforme a expressão do próprio, despedaçado na sua incapacidade de superar a experiência da “vida interior” (*ib.*, p. 229), em suas idas e vindas pelo labirinto da mística, Hegel prepara o pano de fundo à frente do qual, no prosccênio, aparece destacada a figura de Goethe.

O entusiasmo por Shakespeare, como já mencionado acima, é o ponto de partida das análises de Hegel na recensão sobre Solger, no que toca o estrato estético da mesma. Com este começo, Hegel proporciona uma baliza para as distintas direções que a produção poética alemã tomará. A “imitação de Shakespeare” funcionou como um oráculo no tempo de Goethe, e nisso entra toda a ambigüidade que o mandamento oracular comporta. A escuta deste mandamento e seu mais fino entendimento é atribuída, por Hegel, a Goethe, por este aspirar a um “imitar vivamente” (*ib.*, p. 213). Não era o caso de aprender, por meio de fórmulas e receitas, a forma e o conteúdo dramáticos do poeta inglês, lançando mão de uma reprodução sem animação, mas de conduzir, de alguma maneira, o íntimo à capacidade de fantasiar tão excelentemente. Sob o influxo dessa sugestão mimética é que a noção de “vida interior”, principalmente em Tieck, ganha força. De outro lado, a assunção filosófica, fundamentalmente o pensamento de Fichte, que constituía uma espécie de rito de passagem para os românticos, e que estava diretamente ligado à compreensão da “poesia da poesia”, com igual direito, produzia seus efeitos em meio aquilo que Goethe caracterizou como designativo de sua época de juventude em termos de “hipocondria sentimental”, que depois evoluiria a uma “hipocondria metafísica” (*ib.*, p. 231). O aprofundamento da

---

²⁹ Hegel encerra o primeiro artigo da recensão com as seguintes palavras de Tieck numa carta a Solger: “eu creio entender melhor você em cada palavra, e cada vez mais se torna claro pra mim que era isso o que eu tinha procurado” (WE 11, p. 235).

“vida interior” que desemboca na mística e a extrapolação subjetiva de um eu absoluto até à vaidade da ironia podem ser explicados como possíveis caminhos, ou acentos distintos dos elementos que se puseram em jogo nesse encontro: a fantasia e o pensamento. O sentimento de despedaçamento reconhecido por Tieck pode ser encarado enquanto um sintoma resultante da resistência ou, melhor, do impulso para interromper esse jogo que implica o sujeito poetizante, e que se dá a despeito de seu “vigor produtivo [*Produktionskraft*]” (*ib.*, p. 229). A oscilação que provocava esse jogo perpétuo – isso podemos assumir como uma sugestão de Hegel – era responsável pela “situação de não-vitalidade [*Unlebendigkeit*] e ausência de forma e figura do espírito” (*loc. cit.*). Contra esta situação, Tieck opunha o “ato do arbítrio” (*loc. cit.*), na expectativa de se reconciliar com o “âmbito da poesia e com a serenidade” (*loc. cit.*). Porém, para Hegel, Tieck sucumbe aquém da reconciliação almejada com o sereno trabalho.

Goethe, que procurou manter-se distante tanto dos excessos dessa intimidade insatisfeita, como da especulação tomada de *per se*³⁰, alcança, para Hegel, a potência dessa interrupção, mesmo que isso seja mais insinuado do que afirmado na recensão. A censura de Tieck ao *Werther* de Goethe é justamente a confirmação do sintoma e de sua incompreensão frente à tarefa de interromper o claustro da “vida interior”³¹. Tieck expressa sua indisposição através de um incômodo questionamento ao autor do *Werther*: “como se permite ele [Goethe] ser ingrato e ímpio para consigo e para com o mais belo?” (*ib.*, p. 231). Tieck alude aqui à reconsideração que Goethe maduro expressa em sua autobiografia *Poesia e verdade* acerca de seu próprio romance *Werther*, o qual ele entende como um produto desse período de hipocondria sentimental. Se atentarmos ao “herói” Werther, concluiremos que ele apresenta, exatamente, esta individualidade exemplarmente nutrida pelos altos e belos direitos do coração e pela inflação infinita da “vida interior”. Seu sucumbir frente à seriedade das relações prosaicas da vida não é senão o destino traçado pela mão artística de Goethe para tal interioridade pusilânime e encerrada. Werther é o herói paradigmático dessa inconsistência de um mundo interior e da impotência para interromper as sugestões da

³⁰ Reportemo-nos, quanto a isso, à *Estética*, onde, por ocasião de uma comparação de Schiller com Goethe, Hegel afirma acerca do último: “por causa disso, fez-se a ele [Schiller] uma objeção, sobretudo para caricaturá-lo e preteri-lo perante a objetividade e desenvoltura sempre constantes – não obscurecidas pelo conceito – próprias de Goethe” (ES I, p. 79).

³¹ Hegel relata, na recensão, que “houve muitos momentos em que ele (Tieck) se desejou o isolamento de um claustro, para viver inteiramente de seu Böhme, de seu Tauler e do maravilhamento de seu ânimo” (WE 11, p. 229).

imaginação. Aliás, foi na imaginação – isso a trama de *Werther* revela – que ficou retida a verdade da pretensão de Werther para com sua amada³². O romance *Werther* é, pois, a tragédia da “vida interior”. Esse expediente que transfere a “verdade” da vida para o plano da arte é o que Hegel, amiúde, considera em Goethe, digno de alto apreço. Na *Estética*, Hegel exprime mais claramente este procedimento de Goethe:

[...] por meio do *Werther* Goethe elaborou [*hat herausgearbeitet*] seu próprio dilaceramento e dor interiores do coração, os acontecimentos de seu próprio peito, numa obra de arte, tal como o poeta lírico, em geral, desafoga seu coração e expressa aquilo que o afeta nele mesmo enquanto sujeito. Com isso, se desata o que inicialmente está apenas preso de modo firme no interior, transformando-se em objeto exterior, do qual o ser humano se libertou – tal como as lágrimas aliviam, nas quais se desfaz a dor. Goethe, como ele mesmo diz, por meio da redação do *Werther*, libertou-se da necessidade e da opressão do interior, que ele descreve (ES I, p. 211).

É no *medium* da arte que Goethe interrompe o seu próprio estado anímico doentio, atravessado por um “sentimento dissonante [*verstimmte*]” (WE 11, p. 231). Sua força poética reside nesse “elaborar para fora [*hinausverarbeiten*]” (*loc. cit.*), depurar o íntimo do desgosto (*Verstimmung*) e destiná-lo à condição de uma “oscilação exterior” (*loc. cit.*). Dessa maneira, o talento poético não se despedaça ante a indefinida coação do pendular anímico, ao contrário, a obra de arte, como ato do arbítrio, detém e captura esse jogo. A travessia pela obra de arte é, em Goethe, nesse sentido, não o que distrai da “vida interior” ou o elemento de expressão do íntimo, pelo menos não exclusivamente, mas se faz valer, antes de tudo, como ato de interrupção dessa oscilação. Podemos ver esse tratamento goetheano da matéria do íntimo como uma astúcia poética, pois o “sacrifício” de Werther no altar da arte é a via de encerramento da fantasia do mero íntimo – no qual está enredado o próprio poeta – em um limite, isto é, em uma obra. Com isso, a reconciliação do íntimo do poeta com o “fora” é viabilizada, mediante esse extravasamento objetivo. Na limitação da vida insatisfeita pelo labor artístico, e não na extensão e reverberação da insatisfação na fantasia artística, vislumbra Hegel a possibilidade de acesso à objetividade, pois o ato arbitrário da arte, destarte, torna a

³² A caracterização hegeliana da individualidade de Werther corresponde a essa percepção que indicamos: “um outro modo da falta de postura do caráter constitui-se, principalmente em produções alemãs recentes, na fraqueza interior do sentimentalismo, que na Alemanha reinou por tempo suficiente. Como primeiro exemplo famoso deve ser mencionado o *Werther*, um caráter de natureza completamente doentia, sem força para poder elevar-se acima da teimosia de seu amor. O que o torna interessante é a paixão e a beleza do sentimento, o irmanar com a natureza na constituição e na doçura do ânimo” (ES I, p. 246).

subjetividade poetizante apta à reconciliação com a serenidade da vida “autêntica [*recht*]” (*ib.*, p. 267).

Ao tentar justificar a forma dialógica adotada em seus escritos, a qual Solger acreditava ser uma forma mais adequada à união de pensamento e vida, ele deixa escapar o seu desespero perante seu tempo:

eu quase acredito agora que eu empreendi algo que o tempo não quer e não estima. Quer-se *não viver*, mas *tagarelar* da vida – nenhum, pois, dos que em nosso tempo quis realizar *algo verdadeiramente vivo*, como Novalis, Kleist etc., conseguiram obter êxito (*loc. cit.*).

Hegel, novamente, nos encaminhamentos finais da recensão, contrapõe a este elenco a figura de Goethe, censurando a infeliz negligência de Solger quanto ao exemplo alemão que, enquanto “consciência artística” (*loc. cit.*), soube fazer a travessia até esse “verdadeiramente vivo”, sobrepondo-se à “energia do dilaceramento [*Zerrissenheit*]” (*ib.*, pp. 267-8).

1.3 A recensão sobre Hamann

Enquanto na recensão de Solger, Hegel nos fornece um fio que nos leva a uma via de acesso ao objetivo na arte, embora ainda de uma maneira subordinada na discussão, na recensão de Hamann, por sua vez, o interesse pela forma objetiva do “espírito” moderno é mais explícito e a preocupação com a questão do humor “objetivo” aparece nomeadamente.

A recensão de Hamann nos assegura que a atenção de Hegel estava definitivamente centrada na figura do humor objetivo. Ao ocupar-se com Solger, Hegel pretende elevá-lo ao ponto mais alto dos interesses teóricos do tempo e, a reboque, contrastar com a posição subjetiva dos românticos. A perspectiva da recensão de Hamann tem semelhante propósito, mas enquanto o tratamento de Solger também tem um sentido de retirá-lo de um relativo ostracismo, com Hamann o intuito de Hegel se mostra na recuperação da profundidade especulativa que as deturpações das leituras místicas correntes provocavam, depurando a repercussão e a influência do “Mago do Norte” para o ponto de vista da ideia, embora Hegel, também, minimize o espírito de

seu pensamento a um ponto de vista subjetivo. Esta tarefa não é realizada sem complicações e, de resto, ela permanece, hoje, ainda questionável. A referência de humor objetivo, proposta na recensão, é Hippel, porém, façamos uma nota, ele é invocado em uma remissão bem episódica. A menção a Hippel é feita sem uma instanciação literária sequer. Hegel não se demora em considerar os critérios ou os limites de um humor objetivo, ao menos não de um modo positivo, mas circunscreve, em uma abordagem condensada do material, o potencial crítico dos escritos de Hamann no limiar da “concentração de sua profunda particularidade” (WE 11, p. 280).

Hegel parte do resíduo indissolúvel na escrita de Hamann, a singularidade do autor, o que de saída o aproxima do humorista subjetivo como apresentado na *Estética*, pois se trata lá “do artista mesmo que penetra na matéria” e também “do valor espiritual desta personalidade” (ES II, p. 336). Podemos entender o humor subjetivo como um humor que descamba, ao cabo, em um completo maneirismo na expressão do conteúdo, portanto, pensá-lo, no limite, em termos da decadência plena do estilo. Contudo, em Hamann, o estilo é, invariavelmente, a plena personalidade do escritor, levando Hegel a reconhecer que, no caso de Hamann, não se pode apenas falar de um estilo particular, mas percebê-lo como encarnação do estilo propriamente, de modo que a seu respeito alcança um significado pleno o adágio francês: “*le stile c’est l’homme même*” (WE 11, p. 281).

Os escritos de Hamann compreendem as formas mais heterogêneas de expressão. Dentre essas formas, podemos encontrar comentários herméticos das *Escrituras* sagradas, relatos autobiográficos, recensões, material epistolar, pequenas diatribes, pequenos textos que, em geral, não passam de duas ou três páginas etc. A maioria desses textos concebidos em meio às circunstâncias as mais prosaicas, pelas quais Hamann se sentia interpelado e às quais ele provocativamente respondia, sem submeter sua produção a algum propósito sistemático ou a qualquer formato teórico *a priori*. A esta diversidade formal, Hegel acrescenta a verve enigmática, obscura, que Hamann imprimia propositadamente em sua escrita. Distinta, porém, da interioridade romântica, caracterizada na *Fenomenologia do Espírito* na figura da *bela alma*, o “subjetivismo” hamanniano não se pautava na falta de “força para a extrusão, a força para se fazer coisa e para suportar o ser” (FE II, p. 135). O recalcitrante em Hamann era, precisamente, a recusa consciente e deliberada para o que Hegel denomina de “expansão” (WE 11, *loc. cit.*) ou “extensão [*Ausdehnung*]” (*ib.*, p. 321) em direção, seja

a figuras artísticas, seja a determinações apropriadas do pensamento, o que resultaria de uma transgressão do mero “sentido interior” (*ib.*, p. 280). Hamann se manteve sempre no limiar dessas duas margens, situação que, para Hegel, o tornava inapto a qualquer “forma de universalidade” (*ib.* p. 280). O humorístico funcionaria como uma espécie de terceira margem, para onde então esse sentido interior extravasa, o mesmo ocorrendo com Hippel, entretanto, em se tratando de Hamann, Hegel qualifica seu humor, em benefício do de Hippel, como “sem riqueza e variedade de sentimento e sem qualquer impulso ou procura por figuras; ele permanece completamente limitado subjetivamente” (*loc. cit.*).

Por outro lado, a espinhosa reflexão de Hamann apresenta um “alinhamento” sem precedentes com seu tempo, na exata medida em que seu pensamento se volta contra, nas palavras de Hegel, “as separações da reflexão” (*ib.*, p. 324) e ademais, continua Hegel, é admirável que “ele oponha a elas a determinação verdadeira” (*loc. cit.*). Como exemplo dessa compreensão que se alça acima das separações, Hegel retoma a crítica de Hamann a Mendelssohn, quando este, baseado em “princípios wolffianos” (*loc. cit.*), unilateraliza “fundamentos de motivos [*Bewegungsgründe*]” e “fundamentos de verdade [*Wahrheitsgründen*]” (*loc. cit.*) na consideração da relação entre convicção e ação no que diz respeito à consciência, enquanto esta está implicada na objetividade de um Estado³³. Vejamos:

deve-se reconhecer o percuciente gênio de Hamann no fato de ele considerar aquelas determinações wolffianas, com razão, apenas como um esforço ‘para apresentar um miserável direito da natureza, cuja discussão mal tem valor e nem se adéqua ao estado da sociedade e nem à questão do judaísmo’! [exclamação de Hegel] Longe disso, ele reivindica contra as referidas distinções, muito corretamente, que ações sem convicções e convicções sem ações constituem uma separação [*Halbierung*] de deveres inteiros e vivos em duas metades mortas (*ib.*, p. 325).

Na sequência dessa concessão ao pensamento de Hamann, Hegel pontua a arguta crítica dele na *Metacrítica do Purismo da Razão Pura*, onde a linguagem é

---

³³ A crítica hamanniana da separação entre convicção e ação é inteiramente assumida por Hegel e constitui uma relação fundamental em sua concepção de história, cujo desenvolvimento se pauta na dialética desses dois momentos, quais sejam, a consciência moral (religião/subjetividade) e a consciência ética (Estado/objetividade). Na *Enciclopédia*, afirma Hegel: “é um enorme erro de nosso tempo querer considerar esses inseparáveis como separáveis um do outro, e mesmo como indiferentes um ao outro. Assim, considerou-se a relação da religião para com Estado como se este aliás já existisse para si mesmo, e em virtude de qualquer potência e força; e o religioso, como o subjetivo nos indivíduos, só tivesse de se acrescentar eventualmente a ele, como algo desejável, só para sua consolidação; ou mesmo fosse indiferente, e a eticidade do Estado, isto é, direito e constituição racionais, estivessem firmes para si em seu próprio fundamento” (FiE, § 552).

pensada como uma dimensão originária que unifica os lados do conhecimento, estético e lógico, separados em duas faculdades fontes (entendimento e sensibilidade) no transcendentalismo kantiano. Hegel enfatiza, nesse contexto, a denúncia de Hamann à purificação da razão de “toda transmissão, tradição e crença” (*ib.*, pp. 326-7) – esse ponto é a porta pela qual a posteridade adentra o pensamento de Hamann, porque de tal denúncia decorre a problematização expressa do horizonte histórico como constitutivo do saber.

Sobre o cristianismo de Hamann, fortemente amparado no conceito de trindade – como será o do recensor –, Hegel lamenta que ele tenha se restringido à “forma de uma interioridade abstrata” (*ib.*, p. 310), embora, ao mesmo tempo, fazendo assim a interpretação beirar a ambivalência, Hegel admita esse cristianismo como expressão de uma “concentração ortodoxa” (*ib.*, p. 331), de uma “profunda intimidade”, cunhando até mesmo a memorável caracterização: “assim, o cristianismo de Hamann é a energia do presente espiritual vivo” (*ib.*, p. 317).

Todas essas questões que Hegel desentranha em sua recensão, as quais, no presente trabalho, somente podem ser aludidas e não desdobradas em suas implicações conceituais internas, nos servem, contudo, ao propósito de caracterizar a tensa, para não dizer dúbia, posição de Hegel frente ao pensamento de Hamann. Hegel, reiteradamente, atrela a produção de Hamann como escritor à “peculiaridade pessoal” (*ib.*, p. 318), não arrancando-se dessa posição “em direção a um conteúdo objetivo” (*loc. cit.*). Emulando com essa constatação de que “a personalidade é tão insistente e preponderante que o leitor é antes remetido absolutamente e sob todos os aspectos a ela que ao que seria entendido como conteúdo” (*ib.*, p. 281), encontramos, encontramos com o mesmo peso, o reconhecimento de que o conteúdo da reflexão de Hamann era o “mais profundo da verdade religiosa” (*ib.*, p. 321), de que o seu cristianismo, afirmado e sustentado contra a cultura esclarecida moderna, “constitui o conteúdo sólido [*gediegenen*]” (*ib.*, p. 322) dos seus escritos.

Se compararmos a individualidade de Hamann, segundo o desenho que Hegel executa com base em traços enérgicos extraídos dos escritos e reforçado com traços biográficos, com a individualidade da “bela alma”, por excelência romântica, tal como Hegel a atribui a Novalis, ou com a interioridade despedaçada pela “energia do dilaceramento” em Tieck, teremos, mesmo, que assumir que a individualidade

hamanniana persiste na forma de uma individualidade contraditória com a tendência subjetivista romântica. Hegel jamais imputa a Hamann uma compleição melancólica, presunçosa, ao contrário, as expressões e qualificativos da recensão indicam uma valência oposta: trata-se, aqui e ali, da “energia espiritual brilhante” (*ib.*, p. 322), de uma “intensidade perfeita e concentrada” (*ib.*, p. 318), da “piedade [que] demonstra aquela liberdade para com a morte das fórmulas” (*ib.*, p. 315) etc. Essa caracterização de Hegel nos subsidia a pensar que a chancela de “humor subjetivo” não deve convir a Hamann do mesmo modo que convém ao subjetivismo do humor na *Estética*, e nem, em geral, do mesmo modo que a interioridade romântica cabe nessa espécie de humor.

A objetividade à qual Hamann não acede, reclamada por Hegel, não lhe é obstada por que ele “permanece na obstinada impotência” (FE II, p.134), como a bela alma, mas por ele permanecer na “obstinada simplicidade” (WE 11, p. 310) e na “perseverança em uma concentração de profundidade particular” (*ib.*, p. 280). A leitura de Hegel sugere que Hamann resiste ao “progresso” positivo-institucional de seu cristianismo, quando ponderamos assim a seguinte reserva de Hegel: “a inclinação religiosa de Hamann [...] não reconhece como simplesmente essenciais determinações objetivas, deveres, princípios teóricos quanto práticos, nem tem um interesse último pelos mesmos” (*ib.*, p. 310). Não se trata apenas de uma negligência, ou inconformidade teórica de Hamann, Hegel nota mesmo uma recusa de Hamann:

percebe-se que o cristianismo, para Hamann, tem somente uma presença simples, que, para ele, nem moral, o mandamento do amor como mandamento, nem dogmática, a doutrina e a fé na doutrina, nem igreja são determinações essenciais; tudo que a isso se reporta ele considera *humano, terreno*, ao ponto de, dependendo do estado de coisas que se encontre, isso pode ser até mesmo demoníaco. Hamann desconsiderou completamente que a efetividade viva do espírito divino não se mantém nessa contração, mas é a realização de si em um mundo e uma criação e isso somente através do produzir de distinções, as quais são certamente limitações, mas de igual modo devem ser reconhecidas como o direito e a necessidade na vida do espírito finito (*ib.*, pp. 323-4).

O reporte objetivo do humor de Hamann é-lhe negado pela firmeza de Hamann e sua insistência na singularidade, já que esta posição se mostra recalcitrante às formas de universalidade que Hegel lança mão³⁴. Hamann aloja-se, por assim dizer, em um limbo formal, de onde nem a poesia nem o pensamento conceitual podem recuperá-lo

³⁴ Hegel reconhece essa disposição firme e consciente da concentração de Hamann quando retoma a confissão de Hamann, em seu escrito autobiográfico, de que o mesmo “preferia ser um mártir a um assalariado e mercenário das musas” (WE 11, p. 285).

plenamente. Ocorre aqui uma resistência ao acolhimento da forma, o que pode ser respaldado no que Hegel afirma a respeito da fé de Hamann, a saber, o fato de ela “avançar até uma vitalidade completamente concentrada tornada carente de forma” (*ib.*, p. 315). Essa singularidade não contornável mostra-se como uma contradição para Hegel, na exata medida em que ela tanto se recusa às figuras da arte e do pensamento – pois que, “nem obras de arte ou algo do tipo nem obras científicas podem produzir a singularidade” (*ib.*, p. 318) – como igualmente é preciso confessar com Hegel, no contraponto, que é “maravilhoso ver como, em Hamann, fermenta a idéia concreta” (p. 324).

Com base no tratamento de Hegel na recensão, o humor subjetivo adere à Hamann não como uma rubrica que define essencialmente a natureza de sua escrita, mas resulta de uma tensa apropriação e redução³⁵. A transbordante personalidade de Hamann não vigora ensimesmada, mas estabelece, ao mesmo tempo, uma referência aos altos interesses da razão e tangencia o “conteúdo especulativo” (*ib.*, p. 324) que os seus coetâneos não puderam “pressentir” (*loc. cit.*). O conflito entre a insuficiência formal de Hamann e sua inegável penetração singular na relevância do debate teórico de sua época faz Hegel depor contra o próprio tempo de Hamann, que não podia ainda fornecer a ele “uma forma espiritual já elaborada, com a qual seu gênio se fundisse e pudesse produzir figuras verdadeiras, para a alegria e satisfação de seus contemporâneos e de sua posteridade, ou que a ele o destino não garantiu o sentido sereno e benevolente para se elaborar em uma figuração objetiva” (*ib.*, p. 337). A individualidade de Hamann parece, assim, ser elevada à condição de uma autêntica originalidade e o humor que ela produz não é o efeito positivo de suas intenções estilísticas, mas, como que, o ressentimento do próprio tempo que nele ganha figura à maneira de um “resultado negativo” (*ib.*, p. 331). O tom hegeliano de constatação desse resultado negativo não é o de uma acusação, mas antes o de uma lamentação, o que é, diga-se de passagem, atípico em Hegel: “[...] pode isso somente tornar-se humor, embora infelizmente um humor controverso cheio de hostilidade” (*ib.* p. 336).

As dificuldades expositivas de Hegel com o “problema-Hamann”³⁶ nos revelam as próprias complicações da figura do pretenso *humor objetivo*. Hegel

³⁵ Cabe a Jacques Collete (1981) o mérito de ter atentado para esta ambivalência do tratamento e recepção de Hegel em relação a Hamann, o que, de costume, encarava-se apenas como antipatia especulativa.

³⁶ Cf. nota subsequente acerca desta expressão.

apresenta Hippel como a contraface objetiva do humor hamanniano na recensão. É até surpreendente o tom propositivo com que Hegel menciona Hippel como um modelo de humor objetivo:

no concidadão de Hamann, *Hippel*, conhecido de muito tempo e aparentado espiritualmente, ou inclusive amigo, o qual pode ser chamado, muito sem controvérsia, o mais excelente humorista alemão, o humor floresce até formas espiritualmente ricas, até o talento da distinção das mais altas figuras individuais, dos sentimentos mais refinados e profundos, pensamentos filosoficamente meditados e caracteres originais, situações e destinos. Deste humor *objetivo* é o humor de Hamann, antes, o oposto, e a extensão, que ele concede por meio de si mesmo à sua verdade que persiste concentrada e com o que ele brinca, não pode agradar ao gosto universal [*Geschmack*], mas somente ao gosto [*zufällige Gustus*] contingente (WE 11, p. 336, itálicos do autor).

Porém, torna-se patente, também, a insuficiência desta referência a Hippel, já que Hegel se detém em um elogio exaltado e genérico do mesmo, sem apontar de modo preciso a superioridade das figurações do “mais excelente humorista alemão” em relação a Hamann. Na *Estética*, podemos observar uma capitulação do recensor nesse sentido, pois que o mesmo reposiciona Hippel na figura do humor subjetivo, atribuindo a Goethe e a Rückert o relativo sucesso do “humor objetivo”. Hamann desaparece, sabemos, na *Estética*. Goethe desaparece nessa recensão, ou melhor, é apenas mencionado como um admirador e entusiasta de Hamann. Essas oscilações e irresoluções de Hegel, situadas já no período do último ciclo dos cursos de estética, sugerem-nos que a questão mesma de um humor objetivo não estava solucionada ou, pelo menos, assentada em uma clareza suficiente.

A crítica de Hegel ao retraimento hamanniano em uma resoluta singularidade precisa ser considerada no que ela avalia como deficiente. Ora, é em torno do cristianismo anticlerical e antiinstitucional que essa crítica concentra sua discórdia para com Hamann. Quando Hegel analisa a crítica a Mendelssohn efetuada por Hamann, indicada acima, ele nomeia o conteúdo que é retido por Hamann na firmeza de sua fé, qual seja, “a *essência* do direito e da eticidade, a substância da sociedade e do Estado” (*ib.*, p. 325). Na intensividade do conteúdo não desdobrado em que Hamann se obstina, somos induzidos a reconhecer uma expectativa, por parte de Hegel, de que o caráter objetivo da exposição procurado, seja ela artística ou não, esteja necessariamente ligado à objetividade do mundo institucionalizado e das distinções postas pelo Estado, o que significa que Hegel cobra expressamente da arte um vínculo inequívoco do humor

com o espírito objetivo³⁷. O dilema que daí resulta, quando Hegel se põe no encalço desta demanda, consiste em: ou o humor objetivo cumpre essa tarefa de uma figuração objetiva do efetivo ou a efetividade não pode mais aceder plenamente à arte. Este pêndulo, Hegel, parece ter detido no lado do segundo momento dilemático. Talvez Hegel tenha notado que tal cobrança conflitava com o seu filosofema estético da perda da idealidade estrita na arte romântica, o qual, por sua vez, é apenas uma outra maneira de formular o “caráter passado da arte”. Devemos procurar o esclarecimento sobre o reequacionamento das referências do humor, seja ele objetivo ou subjetivo, na *Estética* – sai Hamann, descende Hippel ao humor subjetivo e desloca-se Goethe do simbolismo tardio para o humor objetivo –, por conseguinte, no tom cético de Hegel a respeito da adequação de uma referência autoral à exigência de um vínculo objetivo com a efetividade que possa ser expressa no humor, mais precisamente, no humor objetivo. Este problema se revelou, acreditamos, com uma amplitude que, segundo a suspeita de Jacques Colette (1981), só poderia ter uma resolução, fosse ela positiva ou negativa, extrapolando o âmbito estético. Cabe-nos, entretanto, desenvolver a “solução estética” que Hegel propõe a esse problema e extrair as implicações que o quadro geral das indicações contidas na seção *A dissolução da forma de arte* romântica teoricamente nos permite.

---

³⁷ Acerca da recepção hegeliana do pensamento de Hamann, podemos remeter ao artigo de Ilana Amaral (2010), no qual a discussão do problema-Hamann, ou da “forma-Hamann” (p. 512), como exprime a autora, é feita ultrapassando os “limites estéticos” do problema. Trata-se, no referido artigo, de apresentar o caráter irrecuperável – e não apenas deficiente – da posição negativa do humor hamanniano: tanto a uma figura objetivo-artística, na medida em que essa está comprometida com a exposição de uma “efetividade” puramente conceitual, quanto a uma “narrativa sintética” (p. 513), pelo lado da forma do pensamento, bem como mostrar, da perspectiva de uma defesa de Hamann, que a “insuficiência positiva” (p. 521) imputada por Hegel ao cristianismo vivo de Hamann somente se reduz a uma posição abstratamente subjetiva quando submetida à exigência de um atrelamento com a particularidade mediatizada pela universalidade do Estado, em que desaparece a posição empírico-real da particularidade imediato-presente, onde se esteia, deliberadamente, a reivindicação do ponto de vista e da posição linguístico-histórica de Hamann.

2 EPIGRAMA E SIMBOLISMO

A começarmos pela primeira figura de fim da *Estética*, devemos considerar o *epigrama* – o antigo, como ressalta Hegel. Para tanto, precisamos alcançar, primeiramente, um entendimento mínimo a respeito de sua posição como momento último do processo de “desaparecimento da forma de arte simbólica”. Há que se observar, de início, que as três formas de simbolismo tratadas na *Estética* (inconsciente, sublime e consciente) não pertencem ao âmbito genuíno da arte, são, antes de tudo, reportadas por Hegel à incompletude da *Vorkunst*, pré-arte (cf. ES II, p. 37), ou, considerando a sobrevivência delas no período da arte propriamente, são tornadas expedientes artísticos acessórios ou secundários. A indignidade artística da atividade simbólica, Hegel depreende do próprio caráter genérico de símbolo, portanto, para ajustar mais radicalmente a explicação, comecemos pelo próprio símbolo.

2.1 O símbolo e o simbólico

A atividade simbólica é pensada, por Hegel, na relação entre um significado (*Bedeutung*) e uma expressão (*Ausdruck*) (Cf. ES II, p. 26). Essa relação pode ser expressa de diversas outras maneiras, o que, de fato, é feito na *Estética*. No símbolo, um universal aparece instanciado por um particular ou singular, ou melhor, estes lados aparecem reunidos mediante uma elaboração espiritual. Mas esta relação não se funda numa conexão fortuita e inexplicada, mas num parentesco e numa força alusiva que remete a uma injunção “natural” de um termo em relação ao outro. Na associação simbólica interpenetram-se um conteúdo produzido e uma forma retomada à intuição. Na medida em que o simbolizar se identifica com uma “contaminação” espiritual do exterior, nessa relação, o simbolizar pode ser tomado como um modo de cognição estética, não ainda abstratamente discursivo, por isso, amparado na imediatidade de uma apresentação imagética que porta um sentido interior. A base reduzida do símbolo é a relação reconhecidamente posta de um “encontrado” com um “inventado”. Enquanto o símbolo se assenta em geral nessa relação abrangente, ele ainda não se constitui para o interesse da arte. Não somente como relação meramente alcançada e sabida, ou melhor,

intuída, subjetivamente, mas como relação posta objetivamente, quer dizer, exteriorizada na “forma objetual da imagem” (*ib.*, p. 38), pode adentrar o símbolo o campo do interesse da arte. O imperativo “superior” desde sempre orientador do artístico reside nessa aliança com o produzido, pois “entre os produtos da arte o espírito somente tem a ver com o que é Seu [*Seinige*]” (ES I, p. 37, tlm), de modo que o reconhecimento no e pela produção se traduz, enquanto “necessidade universal da arte”, em “um objeto no qual ele [o espírito] reconhece o seu próprio si-mesmo [*Selbst*]” (*ib.*, p. 53), através de que um espelhamento é tornado objetual, interior e exteriormente³⁸. Nesse sentido, devemos reconhecer a louvável precisão de Hegel em afastar o simbolismo artístico do culto fetichista e do arcaísmo animista (cf. *ib.*, p. 38), nos quais a presença natural não é espiritualmente transfigurada, mas somente acolhida em sua imediatidade exterior, à qual é aderida uma significação.

Um primeiro ponto a ser destacado no símbolo é o fato de que o arbítrio inventivo permanece, não sem gradação, como que constrangido ao dado, ao encontrado. A associação naturalizante do arbítrio com a coisa é, sobremaneira, definidora para o símbolo, sendo justamente o que o diferencia do mero signo, já que neste a materialidade do significante não induz ao significado. Igualmente importante de se fazer nota é a excedência mútua dos momentos em relação no símbolo. A instância expressiva apresenta-se, amiúde, como depositária virtual de múltiplos significados, do mesmo modo, do outro lado, um significado pode transigir a mais de uma representação ou instâncias expressivas. A transcendência ou ultrapassagem recíproca dos aspectos consiste na essência do simbólico propriamente, resulta daí a ambigüidade (*Zweideutigkeit*) simbólica, aludida por Hegel (cf. *ib.*, p. 28), que, no fundo, é mais que uma duplicidade ou ambivalência, multiplica-se, não raro, em uma polivocidade significativa. Eis a razão por que, no simbólico, forma e conteúdo procuram-se sem nunca consumir um vínculo pleno, pelo contrário, é a errância, a distorção, a sublimação, a inadequação o que resulta dessa procura mútua.

É oportuno remeter aqui à convergência e ao desvio que o conceito de simbólico assume em Hegel no que diz respeito à filosofia da arte de Schelling. Para Schelling, à diferença de Hegel, a exposição simbólica é, por excelência, a expressão da

---

³⁸ É possível reconhecer, nessas formulações de Hegel, ressonâncias da reflexão de A. Schlegel, para quem “poesia é a especulação da fantasia” (DA, p. 255), tomando aqui “poesia” no sentido mais genuíno de “produção”.

arte e constitui o cerne poético da beleza e se faz assentar na mitologia grega. O simbólico aparece como síntese da exposição esquemática e da alegórica, aquela enquanto significa o particular ou o deixa ser intuído mediante o universal, esta enquanto significa o universal por meio do particular. O simbolismo artístico, desse modo, dispensa essa relação significativa e apresenta o absoluto na forma de uma plena identificação ou, na expressão schellinguiana, mediante a “indiferença absoluta”. A mitologia grega, segundo a concepção de Schelling, expõe o particular isento de uma relação de significação que aponte para o universal, o que caracterizaria uma alusão externa, isto é, uma expressão alegórica incapaz de suscitar a verdadeira aparição da beleza. A esse propósito, vejamos:

pois a exigência de exposição artística absoluta é: exposição com *completa indiferença*, de tal maneira que o universal é totalmente o particular, e o particular é ao mesmo tempo todo o universal, um não significa o outro. Essa exigência é satisfeita poeticamente na mitologia. Porque nela cada figura deve ser tomada como aquilo que é, pois, por isso mesmo, também é tomada como aquilo que significa. Aqui a significação é ao mesmo tempo o próprio ser, é passada para o objeto, é um com ele. Tão logo deixemos que esses seres *signifiquem* algo, eles mesmos já não são *nada* (FA, p. 72).

Estabelecendo um paralelo, o que Hegel chama de simbólico equivaleria, na terminologia estética de Schelling, à relação de significação alegórica. Um dos problemas que acarreta a noção schellinguiana de simbólico, na medida em que ela implica exclusivamente uma relação de indiferença entre particular e universal, diz respeito ao fato de que assim é abolida uma relação com a familiaridade do entendimento comum concernente ao significado de símbolo, tal como Hegel o assume como ponto de partida, ao iniciar sua abordagem a partir da usualidade desse significado. A recusa hegeliana em atribuir à bela arte grega o caráter simbólico deriva justamente da excedência recíproca dos lados que compõem o símbolo – e isto é algo posto já na usualidade e familiaridade da compreensão de símbolo. Hegel reconhece esta consumação do vínculo entre significado e expressão ou, nos termos de Schelling, entre particular (finito) e universal (infinito), no conceito especial de *clássico*, ou melhor, de *forma clássica*. Para Hegel, como para Schelling, trata-se de uma relação absoluta, mas que o primeiro prefere nomear sob as designações de “significado livre, autônomo” (ES II, p. 157), “forma infinita” (*ib.*, p. 161) ou ainda, “forma significativa” (*ib.*, p. 163), na qual o significado não reside agora “apenas parcialmente” (*loc. cit.*), como no significado simbólico. Pode-se dizer, tendo em vista esse cotejo, que o que

ocorre é somente um dissenso no nome, mas um consenso na relação formal, porém, ao apresentar o simbólico como esse amplo espectro das inconformidades entre o universal do significado e o particular da figura, o rico matizamento urdido na *Estética* nos fornece parâmetros para pensarmos importantes distinções, tais como a relação convencional do mero signo e a relação de alusão (*Andeutung*) do signo simbólico. Também o conceito de alegoria hegeliano é referido ao uso e se apresenta como uma relação simbólica desprovida do excesso que bilateralmente pode emergir, portanto como um símbolo que perde sua ambigüidade, avançando a uma clareza intelectual, inventada, pois. Do ponto de vista do uso, Schelling teria de prestar contas no que tange a esta sua distinção entre alegoria e símbolo. Ademais, Hegel não pensa a relação do clássico com o simbólico à maneira de uma deposição absoluta, no que respeita à transição deste àquele, tal como sugere Schelling quando afirma, a respeito da mitologia grega em referência ao simbolismo oriental: “a síntese é o primeiro. Esta é a lei universal da formação grega, porque isso mesmo mostra a sua absolutez” (FA, p. 72). A forma clássica é consolidada, em Hegel, por meio de um “processo de configuração” (ES II, p. 173), certamente “acréscimos indevidos” (*ib.*, p. 169) desaparecem, mas isto se dá muito mais mediante a suprassunção e subordinação do simbólico, como podemos perceber na “degradação do animalesco” (cf. ES II, p. 175 *et seq.*) e na vitória dos deuses olímpicos sobre as divindades representantes de potências naturais abstratas. Diferente é a subtração do simbólico em relação ao que o precede em Schelling, que indica mais uma contração que refuga qualquer contato com o alegorismo oriental. Schelling, certamente, atenta para um “simbolismo ainda unilateral” (FA, p. 83) do Oriente, mas observa nele somente o lado da infinitização do natural, que contrasta, neste restrito dimensionamento, com o simbolismo grego onde se trata de “simbolizar o mundo intelectual – como aquele em que finito e infinito são um – mediante a natureza e, assim, o transpor para o reino do finito, e em tal medida se pode realmente dizer que essa poesia é o reverso da grega” (*loc. cit.*). Hegel, contudo, mostra-nos que, já na primeira forma de simbolismo (o inconsciente), está presente a “dupla aspiração de espiritualizar o natural e de sensibilizar o espiritual” (ES II, p. 41). A rigor, o simbolismo grego, segundo as delimitações teóricas de Schelling, faria apenas a reversão da posição do *medium* expositivo, substituindo o infinito pelo finito. Mas a identidade simbólica requerida por Schelling não permanece coerente pensada sob esta mera inversão, pois a consumação da “interpenetração” (FA, *loc. cit.*) deve ser posta, ademais, sob a relação de indiferença, pois não basta a mera substituição do

“intermediário” responsável pela exposição, pois que a alegoria cumpriria essa função nos termos de sua reflexão, o que faz com que nos deparemos com um equívoco entre símbolo e alegoria, nesta perspectiva.

Quando falamos do *clássico* como uma forma autônoma que apresenta a adequação perfeita aspirada pelo simbólico, isso deve implicar, por contraste, uma tendência heterônoma que atravessa inteiramente os estágios do simbolismo. Se tomarmos o significado genérico ou “médio” de símbolo como princípio heurístico de todos os mencionados estágios – o que, parece-nos, constitui o fundamento do tratamento de Hegel na *Estética* –, percebendo em cada estágio particular apenas modos da oscilação e da emulação, da excedência mútua das partes em jogo no símbolo, poderemos supor que esta heteronomia se funda na própria natureza do símbolo. A heteronomia simbólica torna-se patente quando confrontamos as produções simbólicas com o clássico, mais precisamente com o que esta forma põe no centro de sua religião estética: a figura humana em sua expressão, gesto e corporalidade, considerando que esta figura faculta excelentemente “revelar o espiritual de modo sensível” (ES II, p. 163). Nos simbolismos, mostra-se turvada a espiritualidade em sua liberdade *significativa*, liberdade que se exhibe, sem entraves, na transparência do clássico, pois se “a corporalidade pertence ao espírito como *sua* existência, então também o espírito é o interior pertencente ao corpo e nenhuma interioridade estranha à forma exterior, de modo que a materialidade não tem em si mesma ainda um outro significado ou aponta para este” (*loc. cit.*, itálicos do autor). “Nenhuma interioridade estranha à forma exterior” e uma materialidade “que não tem em si mesma ainda um outro significado ou aponta para este” são formulações inequívocas que exprimem a ausência da dupla ultrapassagem dos momentos do símbolo: tanto no que toca à “interioridade” (significado) quanto à “materialidade” (expressão). O descentramento do animalesco e das potências naturais que superpovoam o imaginário simbólico e o trânsito da figura humana ao “ponto central” (*ib.*, p. 157) da “realidade coincidente com o conceito de belo” (*loc. cit.*) denota a vitória sobre o estranho. Enquanto esse “material” estranho ao humano exercia uma ingerência decisiva à figuração, o instinto artístico caracterizava-se por essa submissão ao impróprio. Deparamo-nos, no simbolismo pré-artístico, em geral, com uma prevalência do “encontrado” e, conseqüentemente, com um rebaixamento do artificial. Talvez, seja legítimo entender esta relação heterônoma como um impulso mimético pré-artístico e, ulteriormente no clássico, exatamente porque não há um alheio

que provoque o influxo sobre o formar, o círculo da arte se perfaça ao eliminar as excrescências do símbolo, colapsando os lados deste em uma autorrelação não mais possível de ser apreendida com base neste mimetismo simbólico, visto que a referência permanece um interior absoluto. Apanhando aqui uma proximidade com Schelling, quando este se reporta à mitologia grega afirmando que “tão logo deixemos que esses seres [mitológicos] *signifiquem* algo, eles mesmos já não são *nada*” (FA, p. 73, itálicos do autor) – o que equivale a: tão logo o alheio restabeleça-se como referência, obnubila-se o ponto de vista da beleza –, Hegel reduz esta diferença dos lados própria ao simbólico, quando atravessamos para o clássico, “à mera diferenciação da Forma de uma e mesma coisa, donde também o todo aparece como livre na medida em que os seus lados se mostram como adequados” (ES II, p. 162).

Mas a travessia ao clássico não é feita por uma passagem descontínua ou uma síntese abrupta, por isso, a forma clássica mesma, sendo concebida como processo, indica-nos uma vitória do *poético* sobre o natural, do *fazer* sobre o ofertado. Na contraposição ao caráter geral do simbólico, no qual o encontrado como que prevalece sobre o espiritual, o clássico instaura a primazia do *poético*, do produzido. Eis a razão por que a poesia responde pela “fundação” da religião estética dos gregos. O poético aqui deve ser entendido como constitutivo da espiritualidade da formação grega em seu todo, de sua *paidéia*, portanto, em uma abrangência para além da poesia em seu sentido artístico lato. O poético define uma “postura” cultural para os gregos. Nesse espírito, a insistência de Hegel em demarcar a posição espiritualizada do mitológico entre os gregos. A energia poética grega comporta-se com o “encontrado” e o alienígena sob o modo de uma subsunção ressignificadora, o que pode ser ratificado na seguinte passagem da *Estética*:

a relação do espírito grego com estes pressupostos [elementos de culturas estranhas] é essencialmente uma relação do figurar e inicialmente do *transfigurar negativo*. [...] O fazer poético não exclui, portanto, uma acolhida do outro, mas aponta apenas para uma transformação essencial (*ib.*, p. 174).

Se o relato histórico nos informa, por exemplo, através de Heródoto, que Homero e Hesíodo “teriam feito para os gregos seus deuses” (*ib.*, p. 209), ao mesmo tempo, esta ficção é igualmente derivada da “estreita conexão com deuses egípcios” (*loc. cit.*).

A relação negativa do espírito grego para com o “ponto de partida” do tradicional sugere uma espécie de inversão dos “componentes” da figuração simbólica e

é sobre essa inversão que se funda o conceito de clássico e, em decorrência, da arte propriamente. A inversão se refere ao que Hegel denomina de “domínio sobre o exterior” (*ib.*, p. 161), uma subversão da posição do natural e de tudo o que se insinua como expressão estranhada do conteúdo autêntico, isto é, do espiritual. O processo de constituição do clássico é um movimento de prevalecimento em que o componente poético, isto é, inventivo, assume a posição dominante. A conexão de conteúdo e forma ultrapassa os limites de uma coesão natural, insinuada, que seja produto de uma sugestão alheia, aparecendo, doravante, claramente, como uma “junção *feita*, produzida pelo espírito subjetivo” (*ib.*, p. 167). Enquanto significado e forma defrontam o artista simbólico como referenciais externos, em direção aos quais sua atividade formativa é uma tendência à adequação, o artista clássico, por sua vez, “*configura* o significado em forma” (*ib.*, p. 169).

Com isso, não queremos dar a entender que o limite a partir de que adentramos o âmbito do artístico precisa ser confundido com a abolição do exterior, do natural, senão com o predomínio da invenção sobre o natural, ou na elevação do natural ao ponto mais alto da expressão espiritual, o quão seja capaz a ficção artística. Não se trata, também, de qualquer instância natural, sensível, mas daquela apta à relação especular. A natureza livre da atividade artística, para empregar um oxímoro, assenta-se nessa posição firme do querer subjetivo que a um só tempo “*sabe* o que quer assim como *pode* o que quer” (*ib.*, p. 167), não patinando mais em meio à “luta pela clareza” (*ib.*, p. 168) que nos testemunha o simbólico. A idoneidade técnica do artista clássico culmina, nisso, em uma exemplaridade incomparável: o material de seu trabalho não é mais o recalcitrante que “não deixa a subjetividade alcançar seu direito e não permite a ela nenhuma deliberação autônoma” (*loc. cit.*). Na individualidade da obra ecoa a individualidade do poeta: esta é uma condição inexistente, do ponto de vista do subjetivo, na fantasia oriental.

Se compararmos agora, no todo, a forma simbólica com a forma clássica, constataremos que a *Estética* não compreende a primeira sob os mesmos “parâmetros” que a segunda. Não existe na forma simbólica um processo de configuração bem como um processo de dissolução, no sentido da consumação de uma obra que depois declina e se desagrega, semelhante ao que se passa na constituição e desfazimento da unidade do clássico, inclusive porque o simbólico, por princípio, não consuma nenhuma obra de arte em um sentido pleno. O próprio Hegel nos impede de apreender o simbolismo e

seus distintos momentos ou círculos como amarrados pelo liame de uma estrita progressão, quando diz: “a arte simbólica inteira pode ser apreendida como uma disputa constante entre a adequação do significado e da forma, e os diversos estágios [*Stufen*] não são diferentes espécies do simbólico, mas estágios e modos de uma e mesma contradição” (ES II, p. 40). Os diferentes “estágios” são expressões de uma mesma errância e procura. O acompanhamento analítico da forma de arte simbólica não admite um fio condutor diacrônico estrito. Brigitte Hilmer (1997) atenta pontualmente para as impropriedades, que eventualmente emergem, quando abordamos indiscriminadamente a forma simbólica sem separar os planos histórico e estético-sistemático da exposição³⁹. Quando Hegel anuncia um “desaparecimento [*Verschwinden*]” (*ib.*, p. 147) da forma de arte simbólica, no interior do último simbolismo, o simbolismo consciente da forma de arte comparativa, precisamente onde se aloca o epigrama, isso não implica, em primeiro lugar, que o círculo do simbolismo consciente se dispõe como uma derivação imanente a partir do círculo anterior do simbolismo do sublime; nem, em segundo lugar, que a forma de arte comparativa desemboca necessariamente, já que ela constitui, segundo o plano sistemático, o último “estágio” da forma simbólica, na forma clássica; muito menos ainda, por fim, que o “desaparecimento” represente uma aniquilação e extinção da forma simbólica. O “fenômeno” do desaparecimento da forma de arte simbólica aponta para uma fragmentação que acomete a atividade figurativa que, nos estágios anteriores do simbolismo (inconsciente e sublime) se exercia com base em uma fantasia configuradora a serviço ainda de uma finalidade religioso-estética, com subordinação ou nulidade do caráter puramente estético das figurações. Poder-se-ia dizer, segundo nosso entendimento, que o aspecto cultural detém a influência predominante nas “obras” do simbolismo, dessa forma, o sagrado cativa a genuína poesia, isto é, o fazer livre. O equilíbrio entre o culto e a fruição estética, ou mesmo a reconhecida identidade mesma desses modos da reverência reside, quando penetramos o ânimo da mitologia poética grega, no que há de mais profundo de seu espírito. Culto do divino e criação (*poíesis*) se reúnem em uma mesma obra. A excedência do sagrado com respeito ao artístico no simbolismo, que na sublimidade do judaísmo obtém sua expressão mais própria – ou mais exato seria dizer sua melhor falta de expressão, pois se trata de uma sublimidade que faz retroagir o divino, fazendo-o recuar ante o âmbito do fazer humano –, aparece

---

³⁹ Cf. p. 138: “a ideia de colocar historicamente o Islã como estágio precedente do judaísmo, e este como precedente da religião egípcia, conduziria a pretensão da congruência entre exposição histórica e sistemática à absurdidade, se tal pretensão fosse considerada seriamente”.

ponderada na reserva de Hegel que demonstra a expectativa de que sua abordagem permaneça cingida ao interesse por individualizar o simbólico que intercepta a arte, portanto, àquilo que se implica com a “gênese da arte” (ES II, p. 36) e com o “o conceito do ideal que se desenvolve para a verdadeira arte” (*loc. cit.*). Afirma Hegel: “quanto ao lado religioso, devemos deixá-lo a critério da história da mitologia” (*loc. cit.*). Se projetarmos o olhar para o simbolismo que aparece na arte romântica, a posição do poético é, deste modo, completamente invertida, ao fazer ultrapassar o artístico ao sagrado e conceder-lhe, paulatinamente, por assim dizer, uma licença infinita.

O cuidado formal de Hegel em organizar a exposição tendo em vista essa relativa abstração do histórico, explica-se pelo fato de que ele se preocupa em destacar com precisão essa elaboração figurativa amalgamada às concepções de mundo religiosas. O movimento expositivo que se mantém fiel a esse propósito de efetuar essa cesura “estética” no interior das visões mais gerais de mundo de povos e épocas não permanece historicamente conectado a uma linearidade temporal, pois para tal concepção “se misturam os modos singulares de apreensão e de configuração conforme a espécie das Formas de arte em geral, de modo que reencontramos aquela Forma, a qual consideramos como tipo fundamental para a concepção de mundo de um povo, também em povos mais antigos ou mais recentes, embora subordinada e isolada” (ES II, p. 42). Trata-se, enfim, de acompanhar a deriva da “vacilante mescla” (*ib.*, p. 41) que não permanece atada a uma exatidão e fixidez temporais. O esforço de Hegel por discernir o começo da arte do abrangente solo das religiões antigas tem como seus antecedentes mais próximos as reflexões de August Schlegel e, sob considerável influxo deste, de Schelling. É oportuna aqui uma pequena digressão para um exame sobre como se apresenta a conexão do simbólico com o histórico nesses dois autores, inclusive de suas compreensões estéticas fundadas no modelo do símbolo, no sentido de demarcarmos distinções importantes para a própria concepção hegeliana sobre a natureza e a finalidade da arte, especialmente da arte romântica. Em seguida, retomaremos o simbolismo a partir de sua forma comparativa, a qual revela o lado da permanência da figuração simbólica no interior do processo de prosaificação ou de secularização das concepções religiosas e da decorrente fragmentação que este processo impõe à relação de forma e conteúdo na elaboração da fantasia simbólica enquanto tal, elaboração que se dispersa em uma multiplicidade de expedientes figurativos autonomizados.

2.2 Concepções simbólicas de arte: A. Schlegel e Schelling

A. Schlegel não opera esse corte, no que concerne a esse ponto de emergência da arte no histórico, a partir de uma derivação imanente da atividade figurativa presente nessas concepções do mundo antigas, embora possamos encontrar nesse autor uma processualidade, mesmo que mais abstrata, referida a um desenvolvimento poético com base na natureza da linguagem, processualidade que teríamos dificuldade em atribuir à interpretação do rompante da “síntese pura” pensada por Schelling. A. Schlegel reconhece a importância de uma “história natural da arte”, e delimita-a: “a história natural da arte é uma exposição de sua origem necessária e de seus primeiros progressos a partir das disposições humanas universais e das circunstâncias que tiveram de surgir no despertar do gênero humano em seus primórdios para uma certa formação espiritual” (DA, p. 236). Com o conceito de *história natural* ele pretende distanciar a preocupação especulativa do relato histórico, no qual ele reconhece um papel secundário, qual seja, fornecer material que tenha relativo efeito comprobatório para a exposição filosófica que, contudo, não pode depender essencialmente de material empírico⁴⁰. Esboça-se, na reflexão de A. Schlegel, o que o aproxima de Hegel nessa compreensão, uma concepção da gênese sistemático-conceitual do artístico, pois o desenvolvimento da realidade da arte nem é construído no mero plano histórico e nem partindo da análise do particular (seja ele poema, obra ou gênero), pelo que se procuraria a presença definidora de propriedades genéricas que reconduzam ao conceito do todo. Seu método é pensado como uma construção “sintética” (*ib.*, p. 235) que assume, de saída, a *poética universal* como uma totalidade. Passa-se a uma decomposição desse todo e, em seguida, a uma remontagem com fins a possibilitar a passagem à poética específica da arte. A *poesia artística* ressalta, para o autor, de uma poesia mais original, que emerge juntamente com a própria linguagem: a “poesia natural” (*loc. cit.*).

Não podemos acompanhar no detalhe esta espécie de fatoração que opera Schlegel para obter os irredutíveis do poético: a linguagem, o ritmo e a mitologia. A análise desses componentes, ou melhor, das “três peças” que engrenam a “poética

---

⁴⁰ Cf. DA, p. 236: “notícias históricas não são suficientes para tanto; temos de indicar apenas fatos eternos e necessários, que decorrem da natureza humana e que propriamente se repetem sempre no desenvolvimento do indivíduo, assim como junto ao gênero humano inteiro”.

universal” (*ib.*, p. 237) e cuja conjunção mais harmoniosa pode ser observada na poesia artística – por metonímia, a poesia grega –, tem por função construir um caminho que vai “desde a primeira manifestação do instinto até o propósito artístico consumado” (*ib.*, p. 235). A gênese poética é nisso remetida aos rudimentos da própria linguagem, pois que esta é de saída pensada como faculdade primordialmente simbólica, na medida em que ela não somente opera comparativamente o encontrado sensível, mas inclusive, promove o “salto mortal” (*ib.*, p. 245) para o parentesco com o insensível, criando representantes espirituais sensíveis e insensíveis em e para seu uso. Essa disposição da linguagem a capacita a reter as impressões, conservá-las no “interior” e, ademais, torná-las objetual na forma de signos. O mundo objetivo dos signos é, inicialmente, uma “primeira representação do mundo sensível” (*ib.*, p. 245). A produtividade da linguagem, ao situar um mundo produzido para além e acima de um mundo dado naturalmente, constitui propriamente o caráter poético da mesma, pois da mesma maneira se comporta a poesia, como afirma A. Schlegel: esta “cria para si seus objetos mesmos” (*ib.*, p. 231). A natureza poética da linguagem se identifica com a linguagem da *poesia natural*, pertencente ao domínio da *Ursprache*, a linguagem originária. Porque a estrita animalidade é incapaz dessa ficção objetiva, ela permanece enclausurada em um mundo onírico não objetivo: “cremos observar que os animais sonham: mas de fato não são *eles* que sonham, mas *algo* sonha neles” (*ib.*, p. 242, *itálicos do autor*). Ao contrário do homem, o animal não consoma a expressão (*Ausdruck*) em sentido estrito, enquanto esse premir (*drücken*) para fora (*aus*) objetivante, significativo (cf. *ib.*, p. 93), pontuado por A. Schlegel. O que distingue a poesia artística da poesia natural oriunda da protolinguagem é a unidade e conexão que o fazer livre de uma fantasia não mais encerrada, como a suposta no animal, confere à dispersão de signos e imagens produzidos nesse primeiro “estágio”, que aqui ainda está amparada fundamentalmente na operatividade comparativa e designativa desta “poesia elementar da linguagem originária” (*ib.*, p. 246). À primeira “ampliação da linguagem” (*ib.*, p. 245) segue um “segundo simbolismo” (*ib.*, p. 37) construído pelo mitológico, o qual como que, fazendo o uso da remissão do próprio autor a Horácio, reúne os “membros dispersos do poeta” (*ib.*, p. 234) e enseja a abertura de um mundo autônomo, ideal, harmônico: “na poesia, portanto, o formado é novamente formado” (*ib.*, p. 232). Uma nova formação, por conseguinte, que é produto da “potência mais elevada da disposição poética contida na linguagem originária” (*ib.*, p. 237) e se apresenta como um segundo mundo refundido a partir de um primeiro, tal é o que se pode apanhar das

palavras de A. Schlegel acerca da natureza especular do espírito humano e o que disso repercute na arte: “a clareza, a energia, a plenitude, a onisciência, por meio de que o universo se espelha em um espírito humano, e com o que novamente esse espelhamento se espelha nele, determina o grau de sua genialidade artística e o torna capaz de configurar um mundo no mundo” (*ib.*, p. 105). A poesia artística haure sua eficácia dessa faculdade, que já pertence à natureza da linguagem enquanto tal, de objetivar um mundo, “com a diferença de uma potência mais elevada” (*ib.*, p. 95). Do nível de uma primeira “representação” do mundo em que a linguagem está engajada nesse serviço da “designação”, como que entregue a uma usualidade de uma demanda primária⁴¹, a poesia autônoma saca o material produzido e o arranja em uma conexão, cuja peculiaridade é o reflexo “objetivado” do infinito. O próprio produto da linguagem torna-se matéria prima de uma objetividade de segunda potência. “A mitologia, por fim, é, por assim dizer, uma organização que o espírito poético forma para si desde o mundo elementar e por cujo *medium* e com cujos órgãos ele intui e apreende todos os objetos restantes” (*ib.*, p. 237). Esta espécie de abreviatura dos signos da linguagem capaz de remeter à unidade do todo revela a plenitude simbólica do poético. O signo de segunda potência acede à obra a partir da multitude de signos existentes ao assumir a condição de símbolo, em outros termos isso vem a significar que a obra não é a redundância ou mera reposição da panóplia de tais signos, mas, antes, uma criação que realça o “significativo no fenômeno, com a superação das contingências incômodas” (*ib.*, p. 103), significativo também denominado por A. Schlegel de “puro destaque” (*ib.*, p. 103). Os elementos significativos são, assim, os órgãos artificiais cuja reunião produz e ressalta a vitalidade sobrenatural da poesia.

A concepção simbólica de A. Schlegel parte de uma espécie de intuição natural do infinito. Na relação do homem com a finitude do fenômeno assume-se uma dimensão que ultrapassa a realidade da limitação das coisas, sob pena de as próprias coisas perderem o sentido e a subsistência sem a conexão e unidade que lhes permeia, pois as coisas mesmas não se esgotam nessas determinações limitantes, mas relacionam-se e ultrapassam-se em direção a um “entrelaçamento recíproco de todas as coisas” (*ib.*, p. 94). A transcendência do infinito é pressentida nas reuniões parciais e relativas da imediatidade que se apresenta ao homem, na “superfície de nossa natureza”

---

⁴¹ Cf. DA, p. 146: “o homem não inventa a linguagem como um ser ociosamente contemplativo, mas como um ser que procura afirmar sua existência sob o ataque das forças físicas”.

(*ib.*, p. 92). Na medida em que o signo oferece esse índice resumido para referir estas coisas que se reportam ao homem, inicialmente através de afecções internas e externas e, por meio da ficção da linguagem, transestetiza a presença das coisas, ele mesmo conserva em si esse além excedente que na imediatidade é captado via intuição ou sentimento indeterminado. A atividade “designativa” da linguagem, que inicialmente significa mediante comparações e imagens, segundo A. Schlegel, avança até a ficção de “signos dos signos” (*ib.*, p. 94), isto é, signos reflexivos. O que se expressa nisso é o fato de que a excedência significativa, já percebida na realidade natural, transmite-se para aquilo em que ela trans-aparece, absorvida então como transcendência no interior do signo mesmo. A reposição dessa transcendência, no entanto, aparece, no interior da linguagem, potencializada, por causa disso o signo também aponta para além de si, quer dizer, ele tende à aliança com outros signos, e isso porque ele reassume a sublimidade já pressentida na natureza:

pois cada coisa de início se expõe a si mesma, isto é, revela seu interior por meio do seu exterior, sua essência por meio do fenômeno (é, portanto, símbolo para si mesma); a seguir, ela expõe aquilo com o que ela está em relações próximas e do qual recebe influências; por fim, ela é um espelho do universo (*ib.*, p. 94).

A sublimidade estrutural do signo funda, o que nota bem A. Schlegel, a possibilidade da impropriedade da linguagem, o fato de que o significado possa se desnaturalizar e migrar. Em A. Schlegel, percebemos essa transmissão da sublimidade “real” das coisas para o cerne do comportamento da linguagem⁴². Os tropos estão cossustanciados no signo, eis o motivo porque a linguagem não estanca na mera designação de comparações atadas a parentescos meramente naturais, mas ela ultrapassa em direção a identidades mais perfeitas, invisíveis, consumadas e, por outro ponto de vista, igualmente mais enviesadas, transitivas e polimorfos. A metáfora, nesse contexto, aparece como esse tropo *par excellence* na reflexão de A. Schlegel, a identidade que, para além da mera comparação, faz reverberar o excesso do significado presente no interior de cada signo para dentro da figuração⁴³. O torneio linguageiro se pauta no

---

⁴² Cf. DA, p. 245: “apenas pelo fato de que no homem mora um pressentimento escuro da unidade daquilo que separa o entendimento, a saber, a parte sensível e espiritual de sua natureza. Isso o legitima e impulsiona a não apenas comparar o sensível entre si, mas também com o insensível e, assim, o mais palpável deve, por fim, servir como signos para a mais sublime intuição espiritual”.

⁴³ Cf. DA, p. 245: “constrói-se na linguagem, portanto, sobre a primeira representação do mundo sensível, uma segunda representação de nossas intuições insensíveis e o elo entre ambas é a metáfora. O caráter imagético, o designar por comparação, na verdade, já surgiu naquela primeira esfera, mas aqui primeiramente se apresenta a consciência plena da faculdade simbolizadora em nós, por meio de cujo

caráter transitivo que o signo conserva dessa sublimidade originária. Nos interstícios em que ocorre a errância do significado intervém a manipulação do arbítrio e nisso, precisamente, consiste a manufatura simbólica. O acabamento do mundo mitológico resulta dessa transigência da instrumentalidade lingüística à “representação livre” (*ib.*, p. 247). Na arte, afirma A. Schlegel, “é sempre o progresso da carência para o livre jogo” (*ib.*, p. 246), progresso que culmina no que ele expressa também como “serventia perfeita” (*ib.*, p. 245).

Na concepção schellinguiana de símbolo, tal como ela está esboçada nos escritos de suas preleções sobre *Filosofia da arte*, publicados postumamente, encontramos múltiplas ressonâncias da reflexão de A. Schlegel. A elevação da poesia à essência de toda arte e a similar repartição metodológica do poético nos elementos da linguagem, do ritmo e do mitológico, guardada a diversidade dos encaminhamentos, são sinais da sombra de A. Schlegel sobre o pensamento estético de Schelling. Já antecipamos em linhas genéricas a ênfase absoluta que Schelling concede à identidade entre exposição simbólica e arte propriamente dita, e indicamos certa espiralização do esquema e da alegoria em direção ao ponto central do símbolo, que constitui a “forma absoluta” dentre as exposições que requerem a presença da faculdade da imaginação (cf. FA, p. 69). O que está em jogo nesta identidade é a indistinção entre ser e significação, sendo as individualidades poéticas da mitologia grega, coerentemente, pensadas como “seres independentes” (*ib.*, p. 105), quer dizer, como seres, *ab initio*, não alegóricos, não obstante serem suscetíveis de alegorização⁴⁴.

A modernidade representa o contraponto deste espírito poético antigo, na direção de sua “extinção” (*ib.*, p.72). Schelling aprofunda essa oposição entre modernidade e antiguidade legadas das reflexões fragmentárias e tópicos não desenvolvidos por A. Schlegel ao final do texto das preleções deste último, por via da contraposição entre cristianismo e paganismo grego. Como dissolução da cópula enfática dada na ligação de ser e significação do símbolo, a arte, desde os primórdios do cristianismo até o tempo presente do autor, é pensada como capturada por um duradouro processo de declínio do símbolo e, assim, desarticulada no interior da significação

---

emprego arbitrário e intencional é então constituída, a partir dos elementos poéticos da linguagem originária, a poesia propriamente dita”.

⁴⁴ Para esse aspecto nos chama atenção, em seu artigo sobre *O simbólico em Schelling*, Torres Filho (2004, p. 117): “ser e significar *ao mesmo tempo* é a originalidade do simbólico, e somente a atenção a ambas as perspectivas evita que se desnature o mito, sacrificando o ser à significação”.

alegórica que arrasta o ser e a significação para o acirramento da diferença outrora inexistente. Schelling exprime isso na seguinte formulação: “o mundo moderno é o mundo dos indivíduos, da desagregação [*Zerfallen*]” (*ib.*, p. 102). Contudo, o fenômeno da desagregação, mobiliza aí não somente um sentido puramente histórico-cultural, mas, mais recortadamente, um entendimento do próprio despedaçamento do símbolo artístico. Estes planos, estético e espiritual-epocal, estão complicados e se refletem.

O princípio cristão se situa na posição perfeitamente simétrica ao “alegorismo oriental”, na medida em que aquele se fundamenta na simbolização do infinito mediante o finito enquanto este último na do finito mediante o infinito. No ponto de equilíbrio desta balança situa-se a “poesia absoluta” (*ib.*, p. 83) dos gregos. Notemos nisso o equívoco e a possibilidade de confusões semânticas para o fato de Schelling reservar o termo “simbolizar” tanto para exprimir a consumação da identidade entre ser e significação, quanto para as outras formas de “unoplastia” [*Ineinsbildung*] (*ib.*, p. 83)⁴⁵, onde a diferença e a preponderância unilateral dos componentes afastam a figuração da harmonia do símbolo propriamente dito. Indício disso é o fato de que a poesia grega apareça como reverso completo (cf. *ib.*, p. 84) da figuração oriental ao mesmo tempo em que “não tem oposição alguma fora de si” (*ib.*, p. 83).

O caráter alegórico do cristianismo e, por extensão, do próprio mundo moderno, segundo Schelling, deriva de um desprendimento a partir da natureza e um concomitante direcionamento para o mundo ideal (cf. *ib.*, p. 89), de maneira que o universal que representa este ideal permanece dominante em detrimento do finito, particular. Do ponto de vista da arte, o abandono da natureza opera um recuo da sensibilização, já sublinhado por A. Schlegel (cf. DA, pp. 297-98), que, restringindo o particular na composição da figuração, acarreta uma relativa proeminência do universal, porque no finito como alegoria do infinito “nada [como particular e finito] é por si mesmo, mas somente na referência ao infinito” (FA, p. 110)⁴⁶. Pode-se dizer, sob certo ponto de vista, que existe, na leitura de Schelling da concepção espiritual cristã, uma

⁴⁵ Eis uma tentativa de tentar acompanhar o espírito da tradução de Coleridge, mencionado por Torres Filho (*ib.*, p. 134), que verte “o neologismo forjado” pelo inglês por *esemplasia*.

⁴⁶ A aura moral que domina nas obras de arte cristãs retira sua força e esplendor desse domínio do ideal. A idealidade retroage da expressão ou exposição para o isolamento do significado. Deparamo-nos com o contrário nas figuras da mitologia grega: “infinito e finito ainda repousam sob um invólucro comum. Em comparação com a natureza, cada uma de suas figuras é idealmente infinita, mas realmente limitada e finita em relação à própria arte. Daí a total ausência de quaisquer conceitos morais na mitologia, se concerne aos deuses. Estes são seres orgânicos, de uma natureza superior, absoluta, inteiramente idealista” (FA, p. 81).

subestimação especulativa da finitude⁴⁷. Quando ele, por exemplo, a propósito do alegorismo cristão, afirma que “onde, ao contrário, o infinito, o universal, é dominante, o indivíduo jamais pode se tornar simultaneamente espécie, ele é negação da espécie” (*ib.*, p. 97), cotejando novamente com a equivalência perfeita de individualidade-particularidade e espécie na mitologia grega. Embora Schelling atente, por certo, que a individualidade transborda os limites do particular exatamente porque transcrece à esfera da singularidade⁴⁸, ele toma essa transgressão somente de um ponto de vista negativo, e aqui, se pudermos expressar, de um mau negativo. Nisso podemos precisar a diferença essencial para com a compreensão de alegoria de Solger, pois, para este, o “poder vitorioso” que revela a alegoria é instanciado no particular mesmo, que passa a deter a soberania em detrimento do destino no símbolo da arte antiga, o qual, como ele mesmo expressa, “vela em massa”, isto é, não desdobra toda a “a atividade interior eficiente das forças divinas” (2013, *Arte alegórica e arte simbólica*, § 33), por isso não conduz ao plano da consciência as determinações da ação. O acento de Solger é invertido, nesse sentido, pois não é o caso de fazer o particular se conformar à idealidade do universal, porém, da conquista, pela ação, da transfiguração do particular, não se trata, assim, de um particular que somente ganha sentido no aferimento ao universal, mas do universal que só se torna maravilhoso novamente quando pode ser instanciado no particular, encarnado historicamente no querer consciente.

Ora, a individualidade poética grega é consagrada pela exemplaridade, isto é, no espelhamento perfeito do todo na parte, já que é símbolo; porém, a individualidade moderna, alastrada até as mais ínfimas determinações da singularidade, não pode mais se identificar a um universal abstrato proporcionadamente. O que Schelling destaca desse fenômeno moderno, que deita raiz já no cristianismo primitivo, é a retração estético-intuitiva do particular frente ao universal, sem fazer real frente à face dialética desse desenvolvimento, a saber, o aprofundamento espiritual da particularidade tal

---

⁴⁷ Vejamos: “aqui [no cristianismo], ao contrário, o universal é dominante, o particular nele se desintegra” (*ib.*, p. 89). Também aqui: “subordinação do finito ao infinito é, portanto, o caráter de uma tal religião [cristã]” (*ib.*, p. 90). Esta última passagem por si só não pode servir para destacar o cristianismo do judaísmo, por exemplo. Vale a pena também considerar, por fim, esta passagem: “Cristo vem à humanidade em sua baixeza e veste a figura do servo, a fim de sofrer e aniquilar o finito com seu exemplo” (*ib.*, p. 91).

⁴⁸ É o que Schelling chama atenção na individualidade Cristo: “ele devia, portanto, significar isso [ser filho de Deus] e ao mesmo tempo ser uma pessoa singular [...]”. Depois desse reconhecimento, contudo, é preciso dizer, ele acrescenta: “[...] mas no cristianismo ele é *meramente* aquilo [filho de Deus], sua referência é apenas histórica, não uma referência à natureza” (*ib.*, p. 91, *itálicos do autor*).

como é pensada por Hegel. Se pensarmos nessa direção, o cristianismo amplificou infinitamente a particularidade, realizando-a, ao invés de minimizá-la.

Talvez seja essa a razão porque a consumação estética em Schelling só possa ser alcançada à maneira de um recuo frente à negatividade imanente da particularidade que deveria progredir até uma individualidade real⁴⁹. Vincula-se a isso a sua leitura do protestantismo como uma forma de cristianismo artisticamente empobrecido, vez que é alijado de mitologia⁵⁰. Sabendo que a alegoria é já o ímpeto que “suprime toda intuição simbólica” (*ib.*, p. 105), a religião protestante representa, sob este ângulo, o ponto crítico desse distanciamento do símbolo, portanto, o distanciamento da arte enquanto tal⁵¹. Quanto a isso teremos que aguardar a leitura de Hegel sobre a pintura holandesa como reparação histórica e artística dessa sentença de Schelling. Em Hegel, precisamente o avanço para a consideração do singular, a particularidade refletida, permite estabelecer um vínculo com uma universalidade concreta, o que repercute em sua reflexão estética. A reflexão estética de Schelling efetua esse recuo especulativo diante dessa particularidade real, ao invés de acompanhar a negatividade imanente da mesma em seu movimento até seu retorno especulativo⁵².

Por isso, o desígnio profético de Schelling de uma “simbólica futura” (*ib.*, p. 107) deve ser entendido nos termos de uma via retrógrada da história à natureza. Certamente, não se trata mais da natureza intuída e figurada da mitologia antiga, mas daquela que pode ser recuperada pelo conhecimento especulativo. Há, é preciso dizer, uma remodelação formal de sua concepção da modernidade artística, mais uma vez no contraponto com a antiguidade, no sentido de que Schelling pontua um novo regime de

---

⁴⁹ Consideremos que a individualidade real nem sempre esteve longe das vistas de Schelling: “o cristianismo arrebanhou seus adeptos na multidão de miseráveis e desprezados e, por assim dizer, já tinha uma direção democrática em sua origem, assim também procurou continuar mantendo essa popularidade” (*ib.*, p. 87).

⁵⁰ Afirma Schelling: “fora do catolicismo, quase só se pode esperar sujeição à matéria, movimento forçado, sem serenidade, e mera subjetividade do uso” (*ib.*, 101).

⁵¹ Novamente, Schelling retoma aqui uma reflexão de A. Schlegel: “a Reforma foi a destruição da mitologia cristã” (DA, p. 299).

⁵² Não podemos concordar com a equivalência feita por Torres Filho (*op. cit.*, p. 115), entre a exposição simbólica em Schelling e o universal concreto em Hegel, pois a interpenetração operada pelo simbólico, aos olhos de Hegel, lança mão de traços provenientes de uma “particularidade abstrata”, portanto, de uma unidade que não fez o trânsito para e por uma particularidade enriquecida, real, verdadeiramente universal, do ponto de vista filosófico, que se traduz no conceito hegeliano de “singularidade”. Mesmo no alegorismo cristão, em comparação à reflexão de Hegel, Schelling permanece realçando o aspecto abstratamente negativo da particularidade real, coisa que um outro conceito hegeliano, *Aufhebung* (*suprassunção*), mormente em sua valência semântica de *elevação*, saberá recuperar o aspecto positivo ou, o que é o mesmo, o aspecto do bom negativo negligenciado.

temporalidade, a sucessão, como horizonte de aperfeiçoamento de uma épica moderna e onde transcorre a aliança diacrônica de individualidades (as obras de cada época instadas pelo tempo histórico, não mais pela irruptiva natureza), no entanto, essa remodelação é pensada no interior de uma projeção simbólica, porque busca o refazimento de uma unidade, agora partindo desse outro regime de temporalidade, a sucessão, e retornando àquele antigo, a simultaneidade. Eis então uma simbólica em que o arranjo é cingido ao final, paradoxalmente, pelo fio da liberdade. Os romances e poemas modernos, os próprios heróis que eles fabricaram, são as partes, as individualidades que esperam o fechamento épico dessa mitologia espiritual no seu todo, os membros dispersos os quais o “puro Homero” (*ib.*, p. 107), o último⁵³, rearticulará e nos quais insuflará uma alma.

Sob a imunidade do destino, a mitologia dos gregos cingia o conjunto de suas individualidades poéticas com o fio da necessidade, de onde se pode derivar o fato de que sua poesia é, imediatamente, sua história, o que faz cumular, por conseguinte, a indistinção ou ambigüidade de história e estória, consumindo, pela *poësis*, as demarcações temporais da primeira (história) nos prolongamentos de épocas heróicas e míticas desta última (estória, *mýthos*). A determinação temporal da simultaneidade, nesse sentido, é o horizonte de emergência da mitologia grega. O cristianismo, por seu lado, não é isento de uma “fundação histórica” (*ib.*, p. 97), por isso o mitológico lhe vem como um *a posteriori* e o seu simbolismo é referido, eminentemente, ao agir, como algo que se inscreve não mais imediatamente no ser, mas no vir-a-ser (*ib.*, p. 111): “o infinito não mais *está* no finito, o finito só pode passar ao infinito” (*ib.*, p. 93, *itálicos* do autor, *sublinhado* nosso). A ação é marcada pelo vínculo essencial da significação com o tempo, por isso, a arte releva dessa relação como obra original, que assume no lado da inventividade o compromisso firme com uma relativa materialidade e circunstancialidade históricas. O processo, segundo o qual devém a modernidade e a sua arte, de reassunção da independência da significação (cf. *ib.*, p. 112) se mostra, para

---

⁵³ Schelling joga com a etimologia do nome grego Homero, indicada pelo tradutor Marcio Suzuki em notas (cf. FA, p. 115), a saber: *homôu araeísko* (“o que mantém a unidade” ou “o que ajusta na unidade”). Com esse jogo se introduz a incerteza da autoria pessoal e se sugestiona a autoria coletiva dos poemas atribuídos ao antigo poeta, para nessa indeterminação a epopéia aparecer como obra simultânea de indivíduos reunidos no coletivo *Homero*, seja porque ele ressaltou poeticamente os cantos já existentes ou meramente os coligiu. Há nisso uma indiferença entre indivíduo e espécie. O Homero moderno é pensado sob a mesma ambigüidade, como indivíduo que consuma a epopéia no limiar da sucessão, mas também enquanto último é somente o “puro”, antecedido, portanto, de outros indivíduos, outros Homeros. A identidade é dada no final, na épica moderna.

Schelling, uma oposição incompleta. A modernidade cristã é compreendida como tendência, um estado de “não-absolutez”, orientada a uma “oposição *perfeita e acabada* na qual, por isso mesmo, os dois opostos seriam de novo um” (*ib.*, p. 111, *itálicos do autor*). Em “dois opostos” pode-se ler todos os pares de conceitos opositivos que Schelling põe em jogo na sua interpretação: natureza e história, finito e infinito, particular e universal, indivíduo e espécie, religião e mitologia, alegoria e símbolo e assim por diante.

A tarefa mais alta da arte moderna se inscreve na juntura desse ponto “onde a sucessão do mundo moderno terá se transformado numa *simultaneidade*” (*ib.*, p. 103). Até lá, toda obra de arte, todo romance, é e será somente uma “mitologia parcial”⁵⁴ (*ib.*, p. 302), o resumo significativo que responde por sua época e que, de sua limitação temporal, retoma “novamente o passado” (*ib.*, p. 102), o que nos faz deduzir que em cada nova época um passado mais abrangente é recompreendido, em suma, uma espiralização que prossegue “até que a história nos restitua a mitologia” (*ib.*, p. 105). O movimento culmina, novamente, na independência significativa do símbolo⁵⁵, completado então, no porvir, num instante epifânico da reconciliação com a natureza⁵⁶. Entre o símbolo consumado e o símbolo por se consumir, a história, posta como meio, à espreita desta obra de arte dos fins do tempo. No afã dessa meta, até mesmo o cristianismo é atravessado, tomado “meramente como passagem, meramente como elemento e, por assim dizer, como um lado do novo mundo, no qual as sucessões da época moderna serão finalmente expostas como totalidade” (*ib.*, p. 106).

Leiamos, por fim, o prospecto desta segunda simbólica:

não se deve querer impor a mitologia realista dos gregos à formação cristã; ao contrário, deve-se antes enraizar suas divindades ideais na natureza, assim como os gregos enraizaram seus deuses na história. Tal me parece ser a destinação final de toda a poesia moderna, de modo que, como qualquer outra oposição, também esta persiste somente na não-absolutez, mas em sua absolutez cada um dos opostos

⁵⁴ Afirma Schelling: “na época moderna, a universalidade, exigência necessária a toda poesia, só é possível para aquele que pode criar, a partir de sua própria limitação, uma mitologia, um círculo fechado de poesia” (*ib.*, p. 102).

⁵⁵ É o que propõe literalmente Schelling: “mas a exigência de uma mitologia é exatamente, *não* que seus símbolos signifiquem meramente Ideias, mas que sejam significativos por si mesmos, que sejam seres independentes” (*ib.*, p. 105).

⁵⁶ FA, p. 114-15: “Uma vez que essa primeira interpenetração recíproca das duas unidades – da natureza com a história e da história com a natureza – ocorre na epopéia, o Homero (no sentido literal, o que unifica), que lá é o primeiro, será aqui o último e realizará tudo aquilo a que a arte moderna está destinada”.

também entra em harmonia com o outro, e não escondo minha convicção de que na filosofia da natureza, tal como se constituiu a partir do princípio idealista, se fez o primeiro remoto preparativo para aquela futura simbólica e para aquela mitologia que terá sido criada não por um único indivíduo, mas por toda a época (*ib.*, p. 106-7).

Assim como em A. Schlegel, a estruturação formal do símbolo em Schelling, ponderadas as distinções no categorial, é a mesma: a assunção da unidade pelo significativo e o ressaltamento de um todo autônomo. Embora, em ambos os filósofos, o passado da arte grega seja recepcionado por um ceticismo poético, tipicamente moderno, no que diz respeito a um possível regresso à bela Antiguidade, a demanda por uma reunião na figuração estética, contudo, permanece o motivo mais íntimo de suas concepções simbólicas⁵⁷. Nisso persevera A. Schlegel quando nos diz: “[...] uma linguagem, tomada em geral, não pode ser inteiramente não poética, sempre permanecem elementos poéticos nela dispersos, por mais que também se escondam: e o retorno ao intuitivismo, à vivacidade e ao caráter imagético sempre deve poder ser encontrado” (DA, p. 247). Essa imantação ao “belo intuitivismo” (*ib.*, p. 254) persiste como um traço fundamental da concepção simbólica, mesmo que a compreensão de beleza seja depurada em novos cânones. Percebe-se, amiúde, aliás, que a firme identidade entre beleza e símbolo não é sustentada sem o profuso auxílio de analogias com o orgânico, portanto, sem a presença traficada da natureza como parâmetro no interior da reflexão sobre o ideal artístico, especificamente, o da modernidade.

O que demarca um posicionamento de Hegel, nos limites que nos autoriza sua *Estética*, diante dessas concepções simbólicas não é propriamente uma redefinição conceitual da polarização símbolo-alegoria⁵⁸, mas uma abertura que, dentro de circunstanciados limites, demite a necessidade da pregnância simbólica na arte

---

⁵⁷ Tomemos, por exemplo, o sentido do renascimento do poético a partir da prosaificação da linguagem, tanto pelo lado da operatividade intelectual quanto pelo lado da usualidade cotidiana, na seguinte passagem de A. Schlegel: “se a linguagem também cessou no modo indicado de ser representativa, ou se ela ao menos representa de modo privilegiado as operações do entendimento em vez da intuição viva dos objetos: então apenas assim a finalidade, que persegue a necessidade fora dela, de modo que a rebaixa a mero meio, é recolocada de volta na linguagem, o que ocorre pela aspiração da bela arte quando reconstitui sua disposição representativa” (DA, p. 248).

⁵⁸ De forma geral, pode-se dizer que o entendimento da distinção entre estes modos de figuração orbitou em torno do espírito das definições que Goethe lapidou em suas *Máximas e reflexões*, embora precisamente estas não tenham sido publicadas em vida: “a alegoria transforma o fenômeno em conceito, o conceito em imagem, mas de tal modo que o conceito continua ainda necessariamente tomado e contido pela imagem, de maneira limitada e completa e sendo expresso por ela” (1112); “o simbólico transforma o fenômeno em ideia, a ideia em imagem, de tal modo que na imagem a idéia permanece sempre infinitamente atuante e inacessível, mesmo que seja exprimida em todas as línguas” (1112) (*Escritos sobre arte*, p. 268).

moderna, necessidade que reaparece na expectativa de um simbolismo que prescreve ainda uma autonomia estritamente estética e um acabamento religioso, e aqui tomamos “religioso” no sentido mais geral de uma reconciliação da totalidade, à obra de arte. Na reflexão estética de Hegel, ao contrário, o que discutiremos mais pormenorizadamente no último capítulo do presente trabalho, é possível encontrar uma recusa ou, no mínimo, uma relativização, isto é, a localização histórica da significação deste acabamento estético-intuitivo que o ideal da bela arte comporta, recusa capaz de interromper esta sedução do retorno, ou este magnetismo que impele para o passado da arte, mesmo que este retorno apareça na forma rearticulada de uma “nova simbólica” ou na forma do reencontro com o “belo intuitivismo”, como apresentado acima nas reflexões de Schelling e de A. Schlegel. A postura teórica de Hegel permite uma problematização cética dessa ansiedade por uma figura artística de totalidade que ressimbolizaria o presente e uma deposição do intuitivo e do figurativo como a matéria-prima significativa da arte de seu tempo.

2.3 O simbolismo comparativo e o epigrama

A forma de arte comparativa simbólica não se identifica, conforme aludimos acima ao referirmos o inacabamento próprio à arte simbólica como desautorizando uma sucessão linear-temporal que lhe seja imanente, com um período historicamente situado que preceda à forma clássica, o seu desaparecimento remete, com igual força, à fragmentação de figuras e relações que recrudescem e sobrevivem em expedientes simbólicos da atividade configuradora que, outrora, mantinham um interesse mais indiviso, mas que posteriormente são deslocados para momentos subalternos e secundários de outras formas de arte, ou mesmo passam a compor momentos acessórios em obras particulares. Hegel oferece a seguinte explicação para essa dissociação:

obras de arte que fazem desta Forma [de arte comparativa] seu fundamento permanecem, portanto, uma espécie subordinada, e o seu conteúdo não pode ser o absoluto mesmo, mas algum outro estado ou incidente limitado, donde serem as Formas que aqui se situam, pois, empregadas em grande parte apenas ocasionalmente como acréscimos (*ib.*, p. 44).

Múltiplas complicações e anacronismos podem surgir quando a posição histórica e o componente estético não são devidamente discernidos no tratamento da forma de arte simbólica. Mas esta situação barroca é, de saída, anunciada no destino enviesado que Hegel preconiza no começo de sua abordagem, na seção *Do símbolo em geral*:

[...] encontramos inteiramente de novo o símbolo na Forma de arte clássica e romântica, da mesma maneira que também aspectos singulares no simbólico podem assumir a forma do ideal clássico ou apresentar o começo da arte romântica. Tal jogo de ida e volta concerne então apenas sempre a configurações secundárias e a traços singulares, sem constituir a alma autêntica e a natureza determinante de obras de arte inteiras (ES II, p. 25).

De fato, como explicar a convivência do epigrama antigo com a poesia descritiva helenística e moderna em um mesmo âmbito expositivo, ou como definir a pertinência e função de uma arte comparativa em uma período pré-clássico, o que seria de se esperar se o curso histórico fosse unicamente o princípio explicativo? Ora, esse cuidado metodológico, que repercute no apanhado da dimensão material-conteudística da *Estética*, que consiste em reter a diferença do plano expositivo e histórico, no que concerne à forma de arte simbólica, é algo importante que se deve exigir, por exemplo, à postura linear da abordagem de Peter Szondi (1992) quando o mesmo afirma que “a história da arte simbólica, que Hegel segue desde os hindus até o judaísmo, passando pelos egípcios e persas, se mostra agora como história do sublime, significando história, por sua vez, história do surgimento” (p. 218).

Um pequeno debate sobre a crítica de Szondi à forma de arte comparativa na *Estética*, aliás, nos proporciona uma oportuna problematização para tornar mais clara a nossa argumentação. Exatamente no espírito dessa afirmação anterior que citamos é que se enseja a cobrança extrapolada de Szondi a Hegel. Szondi censura o tratamento sumário, por vezes depreciativo, que Hegel dedica a estas formas comparativas conscientes (fábula, parábola, metáfora, símile, imagem, parábola etc.)⁵⁹. Em primeiro lugar, é preciso situar que Hegel não está preocupado aqui com uma teoria lingüística dos tropos, mas em mostrar como a permanência do simbolismo apenas pode ser explicada sob a condição de uma existência fragmentária, por meio de ocorrências parcelares, por isso, não se trata, desde o início, de apresentar o estatuto exaustivo de

⁵⁹ Reproduzo o lamento de Szondi a respeito dessa seção da *Estética* (pp. 218-19): “o teórico literário que, na busca por estímulos na estética de Hegel, até agora tinha que se ocupar, antes de tudo, com conceitos filosóficos, representações mitológicas e escultura arcaica, parece alcançar finalmente seu objeto de interesse – porém uma grande desilusão o aguarda. Pode-se dizer, categoricamente, que se trata de uma das seções menos inspiradas da obra”.

tais formas figurativas, mas de ressaltar o aspecto subjetivo da invenção que elas pressupõem, a postura tética da fantasia em vista de uma junção produzida mediante a precedência do saber. O trabalho aqui reside claramente na “manipulação” deliberada e não mais somente pressentida, como no simbolismo ingênuo, por exemplo. O encontro do significado e da expressão aparece feito segundo uma adequação e escolha arbitrárias tanto por um lado quanto pelo outro, mesmo que a intuitibilidade conserve um efeito de naturalidade, ainda assim, isso resulta da “intenção consciente” (ES II, p. 106). A acusação de que Hegel retrocede a uma “estética do efeito” (SZONDI, *op. cit.*, p. 221), porque em suas concisas “descrições” das formas comparativas de tal modo as instrumentalizaria para a inventividade prosaica do artista, ou seja, subordiná-las-ia ao emprego casual e limitado, prescinde do fato de que não há um rebaixamento absoluto da potência criativa com isso, mas apenas um desnivelamento relativo, na medida em que os interesses da consciência comum, isto é, uma consciência laica, para quem a figuração pode fazer uso de uma perspectiva autônoma e estritamente estética, está confrontada com a reivindicação fantástica pelo sagrado da consciência simbólica dos modos não comparativos. Szondi retém este aspecto, quando afirma que “no caso da forma de arte comparativa, trata-se da secularização da arte simbólica” (p. 219), contudo, detém-se na censura do empobrecimento figurativo sem se dar conta do que é mais relevante, a ampliação e potencialização da dimensão ficcional na arte.

Em diálogo com Szondi, Paul de Man (1998) compreende que esses “modos simbólicos tardios, autoconscientes” (p. 148) constituem antes o indício de uma liberação frente ao constrangimento imagético do símbolo. A interpretação de de Man parte da distinção entre símbolo e signo encontrada na *Enciclopédia*⁶⁰. Pautado na superioridade do signo, cuja unidade é dada por uma relação arbitrária, de Man denuncia um recuo ou uma fixação da reflexão estética de Hegel a uma compreensão simbólica de arte. Conservando essa oposição de base, entre símbolo e signo, de Man estabelece a correspondência dela com outras polarizações conceituais, quais sejam, entre símbolo e alegoria e entre interiorização/rememoração (*Erinnerung*) e memória (*Gedächtnis*). Assim como o signo pressupõe a atividade abstrativa da inteligência para efetuar a junção de um significado a uma base cujo teor imagético não mais tem influxo determinante sobre o sentido, igualmente a memória estabelece a retomada dos nomes

---

⁶⁰ Precisamente na exposição sobre a faculdade da imaginação que compõe a faculdade mais abrangente da representação, no momento do *Espírito Teórico da Psicologia* (§§ 458, 459).

como base em um “vínculo vazio” (FiE, § 463), ao contrário, portanto, argumenta De Man, do procedimento da rememoração que se assenta em uma “recoleção” de momentos conservados, momentos esses que se apresentam como traços e estágios capazes de acionar o recobrar mnemônico. O que é acionado pela memória não tem esse ponto de partida como que sensível, material, porém, é similar ao que se passa com o signo, cujo suporte significativo se apresenta abolido de qualquer força sugestiva. A associação da memória conduz o conteúdo à presença da inteligência sem essa associação sensível, funcionando como uma presentificação liberada do subsídio da percepção, sendo mais idealizada, portanto⁶¹. Da mesma forma, a alegoria, ao se amparar, em contraste com o símbolo autêntico, em uma relação artificial de significado e imagem, move-se já no interior dessa dinâmica própria da liberdade significativa do pensamento. O mérito da leitura de De Man é ter chamado a atenção para aquilo que na crítica de Szondi aparenta se comprometer com o lamento pela perda da “efervescência” simbólica⁶², a saber, o aspecto positivo do movimento de autonomia do pensamento e, em decorrência disso, no que implica a arte, do caráter superior de uma figuração livre. Embora a sua leitura seja mais provocativa do que propositiva, De Man aponta para o horizonte de uma estética alegórica ante a que a *Estética* estancou, provocando mesmo uma incoerência com a patente superioridade da concepção de signo linguístico flagrante em outras partes do sistema filosófico de Hegel. “A alegoria, diz De Man, funciona, categórica e logicamente, como a pedra angular defeituosa de todo o sistema” (p. 149).

Certamente, esse recuo deve-se, e disso De Man possui a clareza, ao fato de que o conceito de beleza hegeliano se funda em uma dimensão sensível inalienável. À célebre proposição “a beleza é manifestação sensível da idéia” (Hegel *apud* De Man, *ib.*, p. 147), De Man vincula, como reverso indissociável, a compreensão de que “a arte é para nós algo do passado” (*loc. cit.*). Novamente aí, nessa imbricação entre passado e sensibilidade, De Man percebe um eco da conexão necessária entre *Erinnerung* e

---

⁶¹ Recapitula De Man (p. 145) a partir de sua leitura da *Enciclopédia*: “é a *Gedächtnis*, como subespécie da representação, que leva a cabo a mais alta capacidade do intelecto pensante: o eco de *denken* preservado na palavra *Gedächtnis* sugere a íntima proximidade do pensamento à capacidade de recordar através da memorização”.

⁶² Afirma Szondi: “[...] no caso da arte comparativa, trata-se da secularização da arte simbólica, de uma interpretação clara, porém trivial, que – limitada em seu conteúdo e mais ou menos prosaica em sua forma, perde-se tanto da secreta profundidade em fermentação do símbolo propriamente dito quanto do cume da sublimidade na consciência habitual” (p. 219). Na sequência desta constatação não há nenhuma consideração positiva.

símbolo ou, para ficarmos no símbolo, entre significado e injunção imagética⁶³. Se reportarmos-nos mais uma vez à atividade de retenção e de presentificação da memória, ela nos forneceria aqui um modelo de recobrar o conteúdo sem o auxílio de um passado ou de um suporte que conservasse e permitisse o acionamento do significado. Essa interpretação parece nos encaminhar para a reivindicação de uma arte da memória em detrimento de uma arte da coleção ou da interiorização. O reconhecimento desse “elemento perturbador” na reflexão estética de Hegel, que não escapa à acusação de De Man de ser um “construto ideológico” (*ib.*, p. 143), pretende flagrar os limites dessa reflexão mesma, cujo remédio, segundo ele, parece consistir no apaziguamento com a natureza alegórica de uma arte trans-estética.

A imprecisão da crítica de De Man, ao suspeitar que a *Estética* é, “[...] de um modo bastante tradicional, uma teoria da forma simbólica” (*loc. cit.*), reside na eleição unilateral que ele faz, ao fixar apenas o aspecto da natureza da relação ao significante ou à expressão na distinção entre signo e símbolo, como diferença suficiente capaz de ajuizar o propósito estético da reflexão de Hegel. Não é somente essa diferença, embora inquestionavelmente fundamental, que Hegel lança mão para definir a natureza da forma simbólica. Tão indispensável quanto esse aspecto é a ausência de conformidade plena entre significado e expressão, a ultrapassagem recíproca dessas instâncias, já referida acima; sem essa ultrapassagem, a sublimação, a distorção, a bizarria da figuração não é possível. É no encontro dessas partes que mutuamente se excedem, seja de um lado ou de outro, ao se porem em contato, que se insinua a errância, a aspiração da figuração, que derivam dessas excrescências que sobrepassam a interseção. O conceito de clássico não é uma obliteração do simbólico, à maneira de um recobrimento, mas o lugar onde esses excessos são, por assim dizer, aparados, pelo que o “espiritual [...] se purifica da arbitrariedade da fantasia, da inundação das formas e dos outros acessórios simbólicos turvos” (ES II, p. 197). É esta a condição depurada que Hegel qualifica como “unificação aquietada [*beruhigte Vereinigung*]” (ES II, p. 158) do clássico.

O que nos interessa reter desse debate sobre o alcance e a suficiência do tratamento sobre as formas de arte comparativa do simbolismo consciente, de onde

---

⁶³ Também Derrida (1979, p. 68) apresenta, em sua interpretação do simbolismo da linguagem em Hegel, a mesma implicação: “esta atividade que consiste em animar o conteúdo intuitivo (espacial e temporal), em insuflar-lhe uma ‘alma’, uma ‘significação’, produz o signo por *Erinnerung*, memória e interiorização”.

podemos enfatizar a figura simbólica terminal, objeto de nossa preocupação, o epigrama, é o enredamento dessas formas em um movimento de independência inventiva frente à solicitação “essencial e necessária” (ES II, p. 105) que preside ainda às outras formas de simbolismos, já que nestas a expressão artística está subordinada à expressão e culto do sagrado. A “frieza” e a “superficialidade” (ES II, p. 126) da alegoria funciona, nesse contexto da arte comparativa, como índices paradigmáticos do emprego ressituido do simbólico. Quando nos dirigimos aos modos comparativos do simbolismo consciente precisamos nos precaver de que a aparente exterioridade que arregimenta estas espécies de figuração exprime não a ausência de liame conceitual que os ordene segundo uma necessidade expositiva, porém a disposição mesma decorrente da condição mais ou menos abstrata a que estas formas se prestam. Se nisso um senso orgânico pode se ressentir ante essa dispersão “instrumental”⁶⁴, de todo modo, por uma ótica reversa, não se pode ignorar que, com o desmoronamento da unidade da obra clássica, a qual submetia o simbólico, como expressa Eva Geulen (2007), à sua “colonização do estranho” (p. 52), esses elementos, agora libertados, tornem-se dispersos e disponíveis como material para a composição artística e, nessa difusão, ofereçam-se a uma subjetividade ficcional igualmente mais liberada de um fundo substancial e mais comprometida com um conteúdo secular.

Na forma de arte comparativa o “domínio sobre o exterior” (ES II, p. 161), essencial ao clássico – fundamentalmente porque no clássico se precisa conduzir esse exterior à expressão adequada, e essa exterioridade representada na forma humana constitui uma base necessária para a figuração – é radicalizado a um domínio sobre o contingente e casual: nenhuma base sensível ou significado espiritual aparecem aqui como referenciais absolutos, mas como matéria e intervenção relativas, situação que impele a figuração às raias do puro arbítrio, revelando na mesma medida um domínio sobre o interior, sobre o significado. A mobilidade do interior e do exterior oriunda da ligação escolhida, contudo, não é mais somente a mobilidade contida na natureza do jogo simbólico pensado em sua objetividade, mas constitui uma mobilidade que a eleição subjetiva, também, confere e constrange aos modos simbólicos.

---

⁶⁴ É o teor da afirmação, por exemplo, de Szondi: “[...] talvez, em nenhuma outra parte, o autêntico logro da filosofia hegeliana da arte seja tão claro como aqui, na união de teoria especulativa e compreensão da arte [nas Formas de arte comparativa], onde essa síntese falta: precisamente porque o fenômeno, quer dizer, o fenômeno da fábula, da metáfora, da alegoria não é arrastado pelo redemoinho do movimento filosófico, mas é deixado à margem, desconhecido, sem começar o movimento” (p. 219).

Se as formas comparativas autênticas fazem os “efeitos” do simbólico dependentes predominantemente da instância subjetiva, no contraponto “objetivo” do simbolismo inconsciente e autêntico e do modo negativamente posto da assunção do significado pelo saber no sublime, as formas que manifestam a “autodestruição do simbólico” (ES II, p. 148), por sua vez, arrastam a figuração para fora do propósito propriamente artístico e distinguem-se das formas comparativas autênticas por já não mais produzirem, nem na esfera do “para si”, isto é, mediante a imposição subjetiva, a alusão e o parentesco constitutivos do simbólico segundo uma firmeza que permita a intuitibilidade propriamente estética.

Os momentos do desaparecimento da forma de arte comparativa são articulados expositivamente sob a lógica dialética do trânsito a uma instância sintética que, do ponto de vista artístico, se apresenta como a consecução de um fracasso. O poema didático e a poesia descritiva tomam os seus pontos de partida da separação, aquele pelo lado do interior, na medida em que ele parte de um significado consolidado que emprega a forma artística não para sua consumação, mas para subsidiar acessoriamente a sua expressão, e esta última pelo lado do exterior que disponibiliza o objeto aos investimentos subjetivos, sem que estes investimentos atinjam o “significado interior essencial” (ES II, p. 148). De maneira clara, reconhecemos aqui um movimento dialético que, após a passagem pelo subjetivo e depois pelo objetivo, espera-se que ele se resolva em uma posição absoluta. Esta resolução constitui a tarefa do *epigrama*.

O epigrama está localizado em dois momentos expositivos da *Estética*. Em um desses momentos ele precede a forma do gênero “poesia épica”, quando Hegel desenvolve as formas singulares de artes. A noção de epigrama é definida lá com base em seu emprego, como uma “escrita em”, *Auf-schrift*, uma in-escrição. Tal inscrição é feita na coisa que ela nomeia e exprime mediante uma concisão significativa o conteúdo resumido da mesma. A referência à coisa em seus aspectos essenciais, súmula do teor objetivo da coisa é o que justifica Hegel situar o epigrama como uma expressão aproximada da forma acabada da poesia épica. Como suma indicação de objetos, lugares, pessoas e acontecimentos, a inscrição epigramática funciona como palavra nomeadora, batismal, revelando a pretensão ínsita ao *épos*, cujo índice semântico exprime “palavra”, “sentença”, “adágio”. O caráter épico do epigrama, afirma Hegel, “diz em geral o que é a coisa” (ES IV, p. 87).

O outro momento da *Estética* em que o epigrama aparece, agora em um papel protagonista, é, como já sabido, no interior do tratamento das formas particulares de arte, precisamente como figura que encerra a forma de arte simbólica, no interior e limiar da forma de arte comparativa. Aí também o epigrama é ressaltado em sua presunção “coisal” e, ademais, como ponto de passagem para o de-sígnio bem sucedido do clássico, enquanto consumação da unidade do exterior e do interior sob a hegemonia do interior. O epigrama sucede às duas formas de arte comparativa arruinadas, a saber, o poema didático e a poesia descritiva, pois estas formas, no entender de Hegel, tem como ponto de partida a separação posta, como já dito. Nessa condição elas se distinguem das formas comparativas propriamente artísticas, dado que para estas o “lado principal não é constituído pela *exterioridade*” (ES II, p. 148). Estas duas formas, a partir das quais a figuração emerge da completa ausência da relação alusiva, marcadas pela cisão de base, demandam essa função conciliadora que Hegel imputa ao epigrama, “na medida em que o conceito de arte não reside na disjunção, mas na identificação entre o significado e a forma” (*loc. cit.*).

Ao invés do que ocorre na dissolução da arte clássica, as formas deterioradas do simbolismo não sucedem à dissolução propriamente dita, como é o caso da sátira com relação à comédia clássica. Uma homologia adequada entre figuras terminais reside antes na comparação do epigrama com o humor objetivo moderno. Dieter Henrich (2008), em sua análise das “figuras de fim da arte” (p. 94), contida em seu ensaio sobre o humor objetivo, intitulado *Decomposição e futuro: teoremas de Hegel sobre o fim da arte*, detém-se nessa comparação, especialmente na equiparação das posições formais do humor objetivo com o epigrama. Henrich reconhece a homologia de que ambas as figuras terminais das respectivas formas de arte surgem em meio à necessidade de “atar os extremos” (p. 98). Com respeito ao epigrama, especificamente, estes extremos são as figuras anteriores do poema didático e da poesia descritiva. Mas de que maneira?

O poema didático adere a um significado já pronto, e não como resultante de uma relação, expediente estético que, diz Hegel, faz dessa composição apenas algo “revestido” (ES II, p. 149), portanto a forma artística se agrega apenas como “acréscimo” (*loc. cit.*) de modo que é antes o propósito prévio à figuração que persevera sob um recobrimento, o que nos leva a considerar a fixidez com que o interior da “obra” já emerge formatado na intenção subjetiva que subjaz ao poema. A poesia descritiva

consiste no reverso desse movimento, já que “o ponto de partida não é tomado do significado pronto por si na consciência, mas do exterior enquanto tal” (*ib.*, p. 150) e, pois, ao considerar o objeto que se oferta, obseda-o em geral com a efusividade do sentimento, sem adentrar, contudo, esta objetividade mesma, por isso, incapaz de transfigurá-la poeticamente, mas somente amplificar e emaranhar intermitentemente a repercussão do objeto na singularidade do sentimento do sujeito, embrenhando-se em infinitas contingências e impressões do “interior excitado de tal e tal maneira” (*ib.*, p. 151). A dupla renitência, oriunda de um propósito subjetivo que se afunda em um prosaísmo recalcitrante ao poético e de um objeto que não acede a uma genuína transfiguração subjetiva, exprimem, na origem e no resultado, o horizonte da separação em que estas forma inautênticas se movem.

A precariedade da situação, no que toca os fins da arte, novamente sugere a Henrich a similaridade formal com o contexto de aparição da figura do humor objetivo moderno: “esta ruptura é consumada quando poema didático e poesia descritiva ou quando humor subjetivo e realismo defrontam-se um ao outro” (*ib.*, p. 99). Por ora não cabe ainda desenvolver as conseqüências últimas dessa comparação de Henrich no que concerne ao humor objetivo, porém, podemos antecipar que, para ele, o problema residual dessa comparação consiste no fato de que o epigrama encontra uma referência, quando consideramos sua pretensão conciliatória imperfeita de consecução, na arte clássica acabada, ao passo que quando nos perguntamos pela resolução do humor objetivo, nenhuma referência nos é dada em auxílio, a não ser o reportamento comparativo a figuras, obras e formas de arte anteriores. Da demarcação dessa problemática é que surge a diferenciação que Henrich apresenta em seu referido ensaio, denominando as figuras de fim das formas de arte simbólica e clássica de “formas de passagem” (*ib.*, p. 96), enquanto a figura de fim da forma de arte romântica, o humor objetivo, implicaria que “o desenvolvimento da arte deve ter chegado inteiramente ao seu fim” (*loc. cit.*).

Retomando o papel do epigrama na tarefa de unificação dos comportamentos unilaterais das formas de encerramento do simbolismo consciente, Henrich desvenda essa prerrogativa do epigrama com base na reunião que o mesmo efetua dos dois aspectos dados em separado, no poema didático e na poesia descritiva, aludindo à “coordenação” (*ib.*, p. 99) entre o “apelo ao estado de coisas [*Sachverhalt*] e a articulação de seu sentido” (*loc. cit.*). O caráter sintético do epigrama reúne sentido

(*Sinn*) e coisa (*Sache*). A localização do epigrama na vizinhança da épica propriamente dita não é casual, pois vislumbramos nessa figura simbólica uma tentativa de operar o encerramento objetivo que implica a épica, como encadeamento poeticamente acabado da objetividade. Certamente, o remetimento que o epigrama faz à objetividade da coisa, aliada ao propósito subjetivo de nomear, tem um parentesco, do ponto de vista do movimento formal, com aquela síntese perfeita que Schelling atribui à poesia grega, síntese esta que Hegel define como a unidade da “visão de mundo e a objetividade totais de um espírito do povo” (ES IV, p. 91).

Henrich levanta a suspeita de que a figura do epigrama possa ter sido resultado de um acréscimo posto pela intervenção editorial de Hotho na *Estética*, com a finalidade de tornar mais razoável o propósito posterior da figura do humor objetivo, ao possibilitar uma correspondência (cf. *ib.*, pp. 97-8) que tornariam as coisas mais explicáveis. Um indício disso é a não menção do caráter sintético e nem do protagonismo do epigrama em outros momentos cruciais da exposição de Hegel, por exemplo, quando na seção *A dissolução da forma de arte clássica*, ao estabelecer a diferença entre a dissolução da arte clássica e a da arte simbólica, o epigrama não é retomado para tornar mais claro o cotejo. Para essa “ausência” é possível uma justificativa. O caráter sintético do epigrama não se inscreve mais no interior do artístico, Hegel tem clareza sobre isso quando evidencia, no tratamento das últimas formas de arte comparativa, o horizonte prosaico e plenamente cindido de que parte a atividade figurativa. Esse é o motivo por que o epigrama é essencialmente uma forma de dissolução e, ao mesmo tempo, dissoluta do ponto de vista estético. A síntese que Hegel espera do epigrama não é mais artística, diferentemente da síntese que a comédia opera que se mantém no interior do artístico e, em certa medida, da expectativa que Hegel deposita na capacidade de síntese do humor moderno. Mesmo o solo artístico precário da modernidade não pode oferecer uma homologia a contento com o prosaísmo sem poesia das formas finais da arte comparativa, não somente devido ao fato das figuras modernas da arte se situarem em um âmbito de determinação mais enriquecido, mas porque, mesmo no humor subjetivo, Hegel reconhece um “verdadeiro humor” (ES II, p. 337) e “profundidade e riqueza do espírito” (*loc. cit.*), como na pintura holandesa reconhece no mesmo sentido a “habilidade admirável da exposição” (*ib.*, p. 331), méritos esses que permanecem atados a um interesse artístico, ainda que não possamos considerar como pleno. As figuras comparativas de dissolução estão, inversamente,

originalmente expatriadas no desterro da arte. Desse modo, a retomada das formas finais comparativas com fins a uma abordagem de superposição formal não fornecem uma baliza adequada para a altura da comédia e do procurado humor objetivo moderno.

O epigrama deve decair, necessariamente, de uma dignidade sintética, a qual, no fundo, é apenas uma “coordenação”, expressa com acerto por Henrich, à condição dissolvente inerente à sua forma. Por que o epigrama é, essencialmente, uma forma de dissolução não artística? Isso deve ser respondido, levando em consideração a brevidade da exposição de Hegel, e a recorrência episódica e diminuta do assunto na *Estética*, acreditamos, na condição utilitária da qual o epigrama não se arranca e nem pode se arrancar. A inscrição epigramática é, antes de tudo, a obra de um “serviço” essencialmente extra-artístico, seja como indicação, palavra inaugural ou epitáfio. Que o epigrama possa ser feito com espírito, exatidão e relativa beleza isso são qualidades que lhe advém de seu emprego e pertinência à coisa sentenciada e não da liberdade que a figura pode garantir independentemente de uma consideração de sua usualidade.

O que nos interessa destacar dessa discussão sobre o epigrama é, entretanto, o núcleo da relação formal que ele, enquanto figura de dissolução, revela e, portanto, de apanhar esse núcleo formal que, considerada as variantes, é preservado no interior e na expectativa das ulteriores figuras de fim, a comédia e o humor objetivo: trata-se da natureza contraditória que subjaz a essas figuras, na medida em que elas conciliam uma demanda por reunião e por dissolução de maneira indivisa. O epigrama prenuncia este remetimento ao objetivo aliado a uma assunção subjetiva da coisa que é a base substancial da negatividade dissolutora presente na comédia clássica, figura que passamos então a tratar.

3 A COMÉDIA E A DISSOLUÇÃO ARTÍSTICA DA ARTE

3.1 A reversão cômica do ideal clássico

Hegel introduz suas considerações sobre o processo de dissolução da forma de arte clássica com a seguinte sentença: “os deuses clássicos tem em si mesmos o germe do seu declínio” (ES II, p. 233). O significado deste aforismo está vinculado a uma contradição cuja tensão é absorvida ou harmonizada na unidade artística ideal, contradição que é também identificada por Hegel a certo combate e emulação entre o alto e o baixo, quando afirma que “por meio desta finitude imanente aos deuses mesmos, eles entram na contradição de sua *altivez*, dignidade e beleza de sua existência, por meio das quais eles também são *rebaixados* ao arbitrário e contingente” (*ib.*, p. 234, *itálicos nossos*). Da finitude e da limitação são recolhidos, também, matérias e elementos para a individuação poético-plástica do divino.

O centro de interesse da forma artística clássica é a exposição da excelsa *individualidade substancial*. Tal individualidade é composta a partir de “traços justos e adequados” (ES I, p. 176), como será dito por Hegel alhures a propósito do fazer poético da arte em geral. Considerando que a obra se destina a uma contemplação intuitiva, ela carece por ser determinada, por coligir em si uma diferenciação, mas de modo que a individualidade, porque divina, “paire no centro unificado pleno entre a mera universalidade e a particularidade igualmente abstrata” (ES II, p. 213). A noção de “particularidade abstrata” indica aí o “resto” apropriado à figuração de um indivíduo determinado, um caráter em sua limitação, obtido pela subtração de uma massa de relações, fenômenos, gestos, pertencentes à “aparência variegada do particular da necessidade [*Not*] e da inquietude de múltiplos fins do finito” (*loc. cit.*). O que não pode compor o ideal é alijado. A beatitude, o “repouso infinito” (*loc. cit.*) é alcançado nessa subjetividade excelente que não se enreda às implicações prosaicas da esfera das carências. Ou se algum elemento ou traço oriundo dessa fonte bárbara acede à expressão na figura individual, eles devem ser acessórios, secundários, ligados à organicidade do conjunto como um momento subordinado, dominado. O baixo não pode tolher a “liberdade desimpedida” (*loc. cit.*).

Sendo a limitação e a direção à particularização a gravidade da individualidade clássica, na direção contrária, como impulso etéreo que impele a figuração para o “alto” e, nesse sentido, para a vacuidade do destituído de caráter, igualmente oposto à contingência da particularidade real – esta que, diga-se de passagem, comparece na obra somente recalcada –, encontramos o princípio amorfo da mera universalidade que, em respeito à lógica dessa relação tensa e contraditória, posiciona-se como o momento carente de figura do processo de configuração. Hegel identifica essa universalidade, que é “apenas a necessidade enquanto tal” (*ib.*, p. 234), com o destino. O destino não é senão essa dimensão abstrata liberada de todo o constrangimento com o contingente e com a limitação. Se a individualidade substancial é o que “paira no centro” da relação contraditória, o destino é o que paira sobre tais individualidades clássicas, “o que sobrepuja a particularidade dos deuses singulares” (*loc. cit.*). A particularidade real, nessa analogia, constitui uma espécie de *basfond* da referida individualidade.

O ponto de vista da necessidade, quando assegurado isoladamente, é o que nos permite também a apreensão da seriedade melancólica que a estatutária clássica nos transmite. É o destino, ao fundo, que preside a essa relativa inexpressividade e “frieza” (*ib.*, p. 216), posto que ele é de *per se* a tendência ao não figurativo. Por isso, no ideal clássico, a configuração resiste à satisfação, ao deleite e à alegria (*cf. loc. cit.*) e, quando permite este tipo de concordância com o subjetivo, fá-lo somente mediante uma comoção severa, por assim dizer. A tristeza oriunda da contemplação dessas individualidades clássicas, talvez se assente no pressentimento do destino, na medida em que ele, como um dos pólos magnéticos da relação, impregna a obra com ausência de limitação. Tomado neste posicionamento unilateral e confrontante, o destino é a tendência ao enrijecimento absoluto.

A universalidade em repouso morto do destino representa a resistência à mobilidade e constitui o extremo oposto da “contingência e da particularidade concreta” (ES I, p. 187), esta que, por sua vez, deve ser purificada (*loc. cit.*), pois que, por sua vez, como tendência oposta à imobilidade pura, representa a ameaça da dissolução da firmeza plástico-poética das divindades. O resíduo destinal que permanece na beleza grega é a fonte, quando assumido como referência positiva, do “aroma da tristeza” (ES II, p. 216) que recende dessa beleza. A referência destinal constitui, também, a régua que permite a medição do contraste quando a individualidade, ao se afastar desse

universal “frio”, avança para a determinidade e particularização, estabelecendo uma discrepância com a imperturbabilidade e magnificência divinas. A referência ao destino, com isso, torna-se também um elemento do cômico, na medida em que os próprios deuses quando se enredam na finitude e no prosaísmo de anseios amorosos, carecimentos e necessidades em cuja satisfação a postura indiferente e autônoma é deturpada, caem em situações que provocam mesmo o ridículo:

os deuses homéricos, diz Hegel, ninguém precisa levar ao cômico; a própria exposição de Homero os torna cômicos o suficiente; pois nele os deuses mesmos tem de rir do coxo Hefesto e sobre a rede artificial na qual Marte está deitado com Vênus; além disso, Vênus enrubesce e Marte grita e cai (ES IV, p. 120).

Esse movimento reverso que vai, segundo a nossa analogia, em direção à relativa indignidade, à baixaza divina, tem seu paroxismo na condição em que a finitização “ganha um espaço de atuação livre” (ES II, p. 231). Assim, para o alto nos deparamos com a tristeza e a desolação, para o baixo com o mero deleite e o ridículo. Entre o indiscriminado ridículo e a tristeza que sinaliza a proximidade da total abstração, Hegel situa a “serenidade [*Heiterkeit*]” (*passim*) própria do ideal clássico, em que se insere o riso propriamente divino aludido na passagem acima citada.

Em seu exame da escultura, representante eminente do ideal artístico clássico, Hegel nos descreve uma passagem que o estilo severo da estatuária grega, caracterizado por uma concessão ao movimento que permanece aliado “à *altura* e à rigidez” (ES III, p. 181), ou melhor, que permanece “firme sob o domínio do universal” (*loc. cit.*), efetua em direção ao estilo “adulador” (*loc. cit.*) que culmina no período romano, onde a plástica “se aproxima do retrato” (*loc. cit.*). O progresso para a graça e para o encanto, pertinente ao último momento da seção *O ideal da forma de arte clássica*, prefigura também, como condição geral, o começo do processo d’*A dissolução da forma de arte clássica*. Trata-se de um mesmo processo de declínio, apresentado então por Hegel, nesta última seção, no horizonte da comicidade poética. A conjugação do cômico e do encanto, numa perspectiva geral do ideal clássico, não é casual ou meramente incidental, revela, ao contrário, um posicionamento positivo da subjetividade e um reequacionamento das oposições em jogo. A decadência da “robustez da subjetividade” (ES I, p. 242) de caráter determinado à satisfação limitada do sentimento subjetivo, pela qual desaparece juntamente o fundo sublime da expressão, porte e perfil da estatuária grega, inscreve-se no mesmo processo de decadência que na

expressão poética da comédia encaminha para a contradição entre as peculiaridades de uma subjetividade fenomênico-real com a subjetividade ideal abstrata.

Helmut Schneider (1997) sublinha a reversão interna que o cômico opera no interior da forma clássica ao concebê-lo como descentramento do substancial:

enquanto que a relação da substância ao sujeito na tragédia consiste na prevalência do substancial, a relação se inverte na comédia, onde o sujeito prevalece sobre o substancial. Em lugar do ético e do substancial que se servem do homem como de um instrumento até consumi-lo, é a livre vontade do homem que entra em cena. No cômico, como alternativa ao trágico, o substancial se apresenta em outras formas de conflitos e procura outras soluções (p. 221).

Schneider, corretamente, aponta para esta subversão do subjetivo, de modo que podemos pensar esta emergência do subjetivo como uma interferência da particularidade contingente que cobra um “espaço de atuação livre” em detrimento da universalidade ética que sustenta o ideal purificado em particularidade abstrata. Desse ponto de vista, podemos encarar o cômico, em geral, como o logro sobre o destino e como a afirmação de uma particularidade que, em sua situação contraditória, sucumbe sem conciliação com a substancialidade ética dada. Porém, faz-se necessário estabelecer os limites dessa intervenção dissolvente do subjetivo enquanto ela permanece, para Hegel, depositária de um propósito ainda autenticamente artístico.

A comédia, para Hegel, pertence à forma da poesia dramática e nessa filiação assume em si a estrutura de implicação entre caráter, ação e fins substanciais, elementos que na forma cômica entrecruzam-se em uma trama e comportamentos simétricos à forma trágica. O caráter cômico é contraditório em si mesmo e sucumbe nessa e por essa contradição interior, não porque lhe é ínsita uma unilateralidade ao modo da trágica, cuja colisão rebaixa e depois concilia, mas porque ele se revela preenchido subjetivamente com essa unilateralidade que se esvai em conjunto com o caráter. Os fins do indivíduo agente cômico são remetidos, da mesma forma, ao substancial apenas pela presunção, revelando-se, ao cabo, serem fins substanciais aparentes, diferindo do sentido estrito da finalidade substancial do caráter trágico, que pode desdobrar-se para uma solução objetivamente conciliadora. O “sentimento da reconciliação” (ES IV, p. 239) produzido na tragédia caracteriza-se pela seriedade. Talvez, esse sentimento grave origine-se do excesso do querer subjetivo autoconsciente do agente trágico que é suprimido em prol do equilíbrio da eticidade substancial. Ao

contrário da reparação objetiva do trágico, a comédia se dirige para a “subjetividade da satisfação” (*ib.*, p. 258), o que torna, para nós, justificável, que o seu efeito seja cobrado, muito antes, no efeito liberador do riso. Assim como a tristeza tem, numa compreensão corrente, uma relação perseverante com o passado, o riso, nessa mesma compreensão, é o que, pelo menos como possibilidade, desata o nó dessa amarração. Por esse motivo, pode-se esperar que o riso possa ser astucioso com o destino.

Ridículo e cômico, entretanto, não se identificam em suas relativas extensões. Hegel nos sugere um amplo espectro do ridículo: “existe igualmente um riso de troça, de escárnio, de desespero etc.” (ES IV, p. 240). Hegel define o ridículo, em geral, como a consciência que reconhece a contradição que se revela através de uma expectativa frustrada ou de um desenlace inesperado de uma dada situação, que, geralmente, toma corpo em um caráter determinado.

Em geral, afirma Hegel, não se pode encontrar nada mais oposto do que as coisas sobre o que os homens riem. A coisa mais simplória e sem gosto pode movê-los a isso, e muitas vezes eles riem igualmente sobre o que é o mais importante e profundo, basta que se mostre nisso qualquer lado inteiramente insignificante, que está em contradição com o seu costume e intuição cotidiana. O riso é então apenas a exteriorização da inteligência agradável, um sinal de que eles também são sábios o suficiente para reconhecer tal contraste e de sabê-lo (*loc. cit.*).

É necessário efetuar este recorte do mero ridículo para entendermos como se faz a aliança dele com o cômico enquanto tal. Neste sentido, podemos acompanhar a exposição de Hegel na *Enciclopédia* a respeito do tema, pois sabemos que lá uma demarcação do riso como determinação antropológica e natural é desenvolvida, bem como uma importante transversalidade com o cômico, capaz de nos fazer entender como o riso se alça de sua condição natural até uma significação propriamente espiritual e, inversamente, como ele permanece aquém disso.

3.2 O ridículo na alma

A *Enciclopédia* nos oferece o tratamento mais recuado, em termos conceituais, que Hegel dedica ao riso, ao demarcá-lo como objeto da Antropologia,

primeira parte da doutrina do Espírito Subjetivo, mais precisamente como uma determinação anímica (*seelische*) do espírito. O riso é depreendido expositivamente da *alma natural*, que constitui a primeira parte da Antropologia, na seção sobre a *sensação*. Antecipemos que o riso não se apresenta aí ainda como fenômeno da “liberdade de uma espiritualidade racional” (FiE, p. 92), pois ele é tomado, nesse momento, sem o vínculo necessário com o ético, exigido pelo genuíno cômico, não obstante, já se delimitarem, na referida seção, as relações formais que predis põem a subjetividade efetiva cômica em seu comportamento patético dissolvente. Procuremos acompanhar, então, o modo de pertencimento desse riso natural à alma.

Primeiramente, Hegel instancia a sensação na sua relação a uma “subjetividade natural” (*ib.*, p. 93), isto é, à forma de seu remetimento singularizado, tanto do ponto de vista da alma como do conteúdo a que ela faz referência, e este último tanto enquanto provém do exterior quanto do interior, ou seja, como sensação externa (*Empfindung*) e como sensação interna (*Fühlen*). Neste estrato da *Antropologia*, a sensação não conecta ainda estes termos imediatos com o liame da universalidade, detendo-se nessas unidades imediatas “momentâneas”, permanecendo, assim, “dependente de circunstâncias casuais” (*ib.*, p. 94). Por aí, o desdobramento da sensação se aproxima mais da verdade, por assim dizer, mecânica dos processos anímicos do que da complexidade espiritual da vontade livre. Hegel exprime-se, a esse respeito, em termos de uma subjetividade como que “indesenvolvida [*unentwickelte*]” (*loc. cit.*), por está ela situada então aquém da consciência. Importa, para ele, apanhar a sensação nesse processo de apropriação imediata do estranho, mas na medida em que esse estranho promove a “ativação” subjetiva provocada desde o duplo acesso (exterior e interior) da alma, o que significa que Hegel toma a subjetividade, mediante esta clivagem estética, a partir de seu posicionamento “passivo” (*loc. cit.*), isto é, não livre. O interesse expositivo reside, pois, em estabelecer indicações⁶⁵ dessas amálgamas naturais do interior com o exterior, na medida em que tais reuniões são ora mostradas na corporeidade e repercutindo nela ora instadas fora por força da mesma.

---

⁶⁵ Dizemos “indicações” porque o próprio Hegel reivindica a necessidade do aprofundamento de uma “fisiologia psíquica” especulativa, cuja exposição, no entanto, ele reconhece como insuficiente, dado que se carece então de uma “inteligência mais profunda do que [a obtida] até agora sobre as conexões mais notórias pelas quais para fora da alma se formam os prantos, a voz em geral, mais precisamente a palavra, o riso, o suspiro, e também ainda muitas outras particularizações” (FiE, p. 95).

A multiplicidade sob a qual se oferta o exterior, no modo de determinidades sensíveis, aporta à subjetividade anímica segunda uma triagem operada pelo “sistema dos sentidos” (*ib.*, p. 94). A diversidade incomensurável dos sensíveis, com isso, adentra o interior segundo relações determinadas de conformidade. O modo determinado com que o sensível pode se reportar à alma indica uma organização formal prévia da mesma, com base na qual o que é sentido permanece dentro de limiares quantitativos e qualitativos, quer dizer, dimensiona-se em intensidade e em medida determinadas, para aquém e para além das quais o sensível torna-se imperceptível ou, fazendo passagem pelo doloroso⁶⁶, tende a ultrapassar o patamar antropológico da própria sensação, culminando na destruição do próprio sentido (tanto como órgão quanto como coisa sentida).

Com respeito à sensação exterior, inicialmente, observamos que a diversidade inerente ao sensível não permanece uma diferenciação abstrata exterior, como produção monótona de sentido para fora, mas igualmente, repercute para o interior, pois as determinidades qualitativas e quantitativas sensíveis são sustentadas também como determinidades do e no sujeito, isto é, o interior, pode-se dizer, modula-se com o espectro do sensível: a toda e cada sensação externa, portanto, condiz “um ser-determinado-em-si-e-para-si do sujeito” (*ib.*, p. 100). Hegel expressa essa implicação como uma “reação da subjetividade contra a exterioridade” (*loc. cit.*), porém, a ocorrência dessa “resposta” no interior, que Hegel reputa ser o “começo da sensação interna” (*loc. cit.*) não equivale ao sentimento acabado e articulado que atravessa até a esfera do saber, mas constitui uma espécie de humor (*Stimmung*) anímico, uma certa condição ou predisposição da subjetividade em estabelecer com o exterior sentido um nexos com uma “significação interior” (*loc. cit.*). Percebemos aqui a ascendência do humor espiritual (*Humor*) neste humor (*Stimmung*) meramente antropológico e, em geral, o humor pode ser entendido como uma faculdade de aproximar e unir determinações aparentemente alheias, mutuamente estranhas⁶⁷. A diferença entre os

⁶⁶ O doloroso, como sensação determinada limítrofe, é uma sinalização da proximidade com a separação plena, ou seja, um indício de que não é mais possível perseverar na ligação ou na união - no caso em questão, do sensível com a determinação interna que lhe é ínsita.

⁶⁷ Ao tratar das qualidades naturais da alma e particularizar as distinções dos “espíritos locais”, Hegel apresenta um traço humorístico do caráter nacional francês que revela precisamente esta habilidade espiritual em reunir o que foi tornado fixo e separado: “mas o que os franceses vêem como o meio mais seguro de agradar universalmente é aquilo que eles chamam ‘*esprit*’. Esse ‘*esprit*’ se limita, nas naturezas superficiais, a combinar representações distantes umas das outras, mas em homens ricos-de-espírito, como por exemplo Montesquieu e Voltaire, torna-se forma genial do racional pelo [dom de] reunir o [que foi] separado pelo entendimento; com efeito, o racional tem justamente nesse reunir sua

referidos humores consiste, para guardar as devidas proporções, por ora, apenas no grau de determinação da relação concreta que é produzida e no grau de mediação do saber envolvido na síntese.

Nesse humor mais rudimentar, a *Stimmung*, Hegel percebe, aliás, uma espécie de atividade já simbólica, mas que permanece mergulhada no “surdo tecer do espírito” (*ib.*, p. 91) próprio da sensação. É preciso manter em mente, no entanto, que lidamos aqui com a posição passiva da subjetividade, e de que esse simbolismo primário ocorre sob efeito de um “humor excitado” (*ib.*, p. 101) a partir das impressões sensíveis. É a partir de fora que a conexão humorística se produz e permanece, por isso, uma associação inconsciente ou, nos termos de Hegel, uma relação *simpática* (cf. *ib.*, p. 101), quer dizer, uma unidade anímica retida no circuito puramente sensível⁶⁸. Com essa restrição, entendemos que o arranjo simbólico dessa relação não produz objetivamente no fora o signo que suporta também no exterior a unidade dos termos em questão, mas somente retém a mesma no modo de um referir intensivo da impressão ao interior, permanecendo inarticulada a relação, que pode ser compreendida, por fim, como um influxo patético.

A sensação que nasce do interior, por sua vez, percorre o sentido oposto dessa relação, ao invés de se encaminhar para a repercussão interna de um simbolismo turvo, dirige-se para o exterior veiculado pela corporeidade anímica. Também esta sensação interior, como a exterior, requer um estímulo externo, “uma ocasião externa” (*ib.*, p. 102), contudo, no que a sensação exterior provoca um refluxo no interior, a interior, e aqui exatamente se inscreve o riso, reverbera como estado patético sinalizado para fora, por meio de uma “*corporificação* do conteúdo” (*loc. cit.*). Atentemos que o riso, juntamente com o pranto, ocupa uma posição intermediária na progressão que Hegel evidencia através da exposição da série das sensações internas⁶⁹.

---

determinação essencial. Contudo, essa forma do racional ainda não é a do pensamento conceituante; os profundos pensamentos ricos-de-espírito, que se encontram nesses homens com a variedade [que foi] mencionada, não se desenvolveram a partir de *um* pensamento universal, do conceito da Coisa; mas apenas cintilaram como relâmpagos” (*ib.*, p. 65).

⁶⁸ Essa responsividade humorística da alma é uma disposição que ampara o ulterior conjunto de significações sentimental-patéticas, que o espírito inconscientemente recolhe e conscientemente nomeia, ligadas a determinados tipos de impressões, tais como cores, sons etc. Nesse nível simpático, contudo, a associação permanece um sentir indeterminado, natural, não passou ainda a um uso habitual arbitrário ou à condição de um efeito produzido livremente.

⁶⁹ Em verdade, Hegel determina explicitamente apenas uma divisão bipartite: a) as sensações que “concernem à minha *singularidade* imediata” (*ib.*, p. 102), as quais escolhemos aqui apresentar em duas partes (ciclos), por entendermos que elas se repartem em sensações exteriorizantes e sensações

Em comparação com a sensação exterior, existe uma correspondente triagem que canaliza o conteúdo para o exterior e que obedece a uma sistematização natural dos estímulos a serem convertidos em sensação. Assim como o órgão do sentido externo converte a impressão em sensação exterior, as vísceras e a particularização corpórea convertem o estímulo em sensação interior. A energia anímica, considerada a direção que toma a sensação interior, empenha-se, num primeiro momento, na tarefa de “mostrar [*zeigen*] o interior” (*ib.*, p. 105), exhibe o interior a ele mesmo nas vicissitudes de suas transformações. O que se passa, nesse âmbito, é uma forma de uma sinalização sensivelmente autorreferida. A própria corporeidade é cifrada e instada a uma separação relativa, separação que serve, de saída, ao propósito do sentir mesmo, porque há a necessidade de romper a ipseidade inestética da alma. Hegel afirma isso de maneira clara:

só mediante a corporificação das determinações internas [*inneren Bestimmungen*, tlm] o sujeito vem a senti-las. Com efeito, para serem sentidas, é necessário que sejam postas tão distintas do sujeito quanto idênticas a ele; mas as duas [condições] só ocorrem pela extrusão [*Entäusserung*], pela corporificação das determinações internas do que-sente (*ib.*, p. 102).

Num primeiro momento as vísceras encerram esta patetização e o que é sinalizado para o exterior, o corar na vergonha, o sanguíneo intenso da ira que sobe à face ou a palidez do pavor são indícios e apêndices do processo patético que possui seu circuito dominante e prevalente no interior. A reclusão essencial no interior natural das vísceras é o característico deste primeiro ciclo de sensações e responde pela estrita demanda do fazer sentir. No segundo ciclo das figuras das sensações interiores, onde se localizam o riso e o pranto, observamos uma exteriorização mais consumada da constelação patognomônica da sensação, que já não permanece, sobremaneira, encerrada no interior, mas passa a alterações fisiognomônicas determinantes e igualmente, agora, prevalentes. O lado do “tornar-exterior [*Äusserlichwerden*]” (*ib.*, p. 106) não é mais o essencial para o sentir, além disso, a alma busca se subtrair à

---

extrusantes e b) as sensações que “se referem a algo em si e para si universal” (*ib.*, p. 103). Este último grupo de sensações constitui o terceiro ciclo, segunda a nossa divisão, e responde pelas sensações que se aliam a determinações espirituais universais (direito, eticidade, religião, belo etc.), nesse sentido, o sujeito é desimplicado da singularidade que estruturava as figuras patéticas dos outros ciclos. Em razão disso, este tipo de sensação se demite cada vez mais do processo de corporificação e se mostra, nessa inexpressividade pato e fisiognomônica, mais idealizada, sublimada, pois sua “exteriorização perde em corporeidade fenômenia” (*ib.*, p. 103). Não nos interessa, para o presente e localizado propósito, a exposição deste ciclo de sensações universais.

sensação, extrusá-la [*entäussert*]⁷⁰. O trabalho, agora, não se reduz mais à exibição e encarnação patética em prol do sentir meramente. A sensação do ridículo, por exemplo, corresponde a uma procura pela “eliminação [*Wegschaffung*]” (*ib.*, p. 105) do que é sentido, pois a sensação tem seu lado nocivo e prejudicial, como enfatiza Hegel (*ib.*, p. 104). A solução, ou dissolução, do e no ridículo é uma das maneiras que é dada à alma para resolver a sua mescla com um “conteúdo negativo” (*ib.*, p. 106) presente na sensação. A vergonha, a título de exemplo, não resolve esse conflito e persevera no desconforto frente ao negativo, pois que esta sensação irrompe da “contradição do fenômeno de mim [mesmo] com o que devo e quero ser – portanto uma defesa do meu interior contra meu fenômeno inadequado” (*ib.*, p. 105). O riso, de seu lado, eleva a sensação imediata, o que não faz a vergonha, a uma segunda potência, já que através dele a contradição é sentida enquanto tal e, simultaneamente, sentida como se desfazendo e se aniquilando, e do desconforto com o negativo ele pode içar o sujeito até o gozo sereno. Conforme essas explanações, o riso ganha uma eficácia a um só tempo negativa (do negativo) e elevadora, além de conceder ao sujeito um ponto de suspensão por sobre o que é eliminado.

A delimitação antropológica de Hegel, o que ele mesmo pondera repetidas vezes, avança para implicações fenomenológicas e psicológicas, quer dizer, para o deslindamento do fenômeno do riso na pressuposição de determinações da consciência e do espírito. Isto se justifica, talvez, porque a exposição do ridículo se empobrece muito em determinações quando a precisão da clivagem antropológica é respeitada, por isso, uma exposição contrastada e enriquecida com referências mais concretas torna o riso mais pleno, intuitiva e conceitualmente. Sob um olhar rigoroso, o antropológico deve estar satisfeito no limite da “passagem imediata da sensação interior ao modo corporal do ser-aí” (*ib.*, p. 103). O aspecto da espontaneidade transmitida imediatamente ao corporal, da irrupção involuntária, é decisivo para a consideração antropológica, o que de certo modo achata o fenômeno do riso, fazendo com que ele apareça como resultado de um tensionamento anímico, por essa razão, desligado da vontade livre. Na extrusão

---

⁷⁰ Acolhemos aqui a solução da versão da tradução brasileira da *Enciclopédia* que marca a diferença entre *Äusserung* e *Entäusserung*, vertendo respectivamente ambos os termos para “exteriorização” e “extrusão”. Sabemos, contudo, que não existe unanimidade acerca dessa solução, podendo, por exemplo, a diferença semântica desses termos serem conservadas também na oposição “externação” para *Äusserung* e “exteriorização” para *Entäusserung*. O importante, conceitualmente falando, é que o contraste entre o interior que vem para fora, expressado, portanto, do significado de *Äusserung* e o interior que é posto no fora e independentizado, do significado de *Entäusserung*, seja preservado, seja qual for a alternativa de solução de tradução assumida.

antropológica, o riso permanece atado à naturalidade da mera sensação, não se torna “signo necessariamente”, mas somente “signo da sensação” (*ib.*, p. 103). Quanto mais o riso aparece distanciado dessa naturalidade, dessa compulsoriedade corpórea, tanto mais ele se aproxima da transfiguração no “gesto [*Gebärde*]” (*ib.*, p. 106), de uma extrusão livre, portanto.

O referencial de Hegel para esta idealidade do riso está, como de hábito, na linguagem articulada em palavra por meio da voz e sua “corporeidade abstrata” (*ib.*, p. 107), porque a palavra serve de signo consumado da extrusão objetiva e porque ela alcança uma independência mais plena a partir dessa extrusão do interior. Nas sensações extrusivas, a extrusão é feita, entretanto comprometida a uma relativa aderência corpórea ainda, como o “exterior presente” no riso e o “algo realmente material” (*ib.*, p. 107) das lágrimas no pranto. A palavra falada elimina essa aderência material até o limite, sendo a mais acabada forma de extrusão pelo e no exterior do interior, visto que o som exteriorizado se consome (*dahinstirbt*, *ib.*, p. 107) com a mesma instantaneidade co que é produzido, de maneira que nessa presença sensível “desaparecente”, por assim dizer, descortina-se o ideal da significação independentizada.

Nessas considerações que acabamos de fazer, atravessamos novamente o limite do antropológico. As exteriorizações da alma nunca alcançam este grau de idealidade representado pela voz articulada, porque a intencionalidade espiritual não comparece como atividade e posicionamento positivo. Nesse restrito domínio, o riso, como qualquer outra extrusão sensível, constitui antes um episódio automático, responsivo, meramente tensional, como que uma descarga que atende a um incremento patético indiscriminado, assumindo um desenho fisiognômico. A extrusão antropológica não avança até a condição de ser “signo para outros” (*ib.*, p. 107), como a palavra o será no âmbito da consciência e do espírito, motivo pelo qual o riso não é ainda a gestualidade voluntária, “o rir de [*Auslachen*]” (*ib.*, p. 179): a extrusão intencional, ativa.

Hegel descreve a figura fisiognômica do riso, na *Antropologia*, como luminância (*Glanz*) espalhando-se fisionomicamente pelo semblante (*Antlitz*) (cf. *ib.*, p. 106). Há que se reter que esta “significação fisionômica”, na mesma medida em que a “significação fisiológica” (*ib.*, p. 104) se refere à alteração patognômica das sensações viscerais, é desdobrada a partir de uma compleição espiritual, não

estritamente anímica. A rigor, o riso, reconhecido por Hegel, certamente, como propriamente antropológico, “pertencente, na verdade, à alma natural” (*ib.*, p. 106), não é ainda, nesse isolamento anímico, o “puro Si” ou a “luz espiritual” (*loc. cit.*). Talvez, ele reste, se assumimos o preciosismo conceitual-expositivo que sugerimos, somente ainda como uma figura caricata da “subjetividade que chega ao gozo imperturbado de si mesma” (*loc. cit.*). Mesmo o riso tornado gesto espiritual precisa galgar uma gradação da idealidade no intuito de se arrancar da naturalidade, espelhando cada vez melhor a palavra, e do mesmo modo que esta, minimizar a presença e permanência do sensível na extrusão. A “série de gradações multiformes” (*loc. cit.*) do riso aludida por Hegel comprova esse princípio de orientação idealizante: de um lado, a gargalhada que contrapõe o “doce sorriso da alma nobre, o sorriso nas lágrimas” (*loc. cit.*), torna evidente o contraste entre a extrusão realçada e gozada em sua exteriorização sonora mesma, onde o gozo com o sensível é mais decisivo, dominante e a reconciliação suave em meio à dor de um sorriso que se abre sem retumbar; de outro lado, a risada fácil (*loc. cit.*), reveladora do gosto pela “insipidez [*Fadheit*]” (*loc. cit.*), signo do homem sem cultivo, embotado, para quem o móbile do riso não contém a dominância do universal, faz contraface à seriedade sem risos de um Péricles, “consagrado aos negócios públicos” (*loc. cit.*). Quanto à conjugação dos “grandes interesses verdadeiramente substanciais” (*loc. cit.*) com o ridículo, esse elo espiritual, constitui a tarefa do cômico.

3.3 A ironia socrática e o lugar de emergência do cômico autêntico

O ridículo cômico requer, portanto, motivos distintivos. Hegel retrai também o cômico do espaço de atuação indiscriminado da ironia, especialmente a moderna, contra a qual ele se posiciona, tendo em vista a ausência de “seriedade” (ES I, p. 84) última da mesma. Para Hegel, a irrestrição do investimento irônico repercute na própria nulidade do subjetivo que se arvora a crivo absoluto. O esvaziamento da ênfase cômica antiga atinge, quando ocorrido, um caráter determinado, cuja inconsistência é tornada manifesta; em comparação, a inflação irônica moderna, por seu lado, constitui uma “aparência” (*ib.*, p. 82) que nunca pode ser flagrada enquanto tal, pois se amplifica indefinidamente nessa inconsistência onde tudo aparece como “criação sem essência” (*loc. cit.*). A ironia não se projeta ao “fenômeno falso e contraditório”

(*loc. cit.*) como prescreve a modéstia do cômico, pelo que o caráter limitado é desmascarado em seus propósitos dignos de aniquilação. A esse respeito, a ironia não permite a remissão à determinidade de caráter – “tal ironia da ausência de caráter ama a ironia” (*loc. cit.*), é o que diz exatamente Hegel – e ela mesma se firma por sobre as presunções limitadas dos caracteres cômicos, numa ilimitada vaidade indescortinável. Sobre isso, aduzamos o elogio hegeliano da ironia que acomete os deuses homéricos, pois o riso divino provocado por ela, compreende Hegel, baseia-se na seriedade que é recuperada após situações que revelam veleidades e vulnerabilidades, porque o que é tornado nulo pelo riso não é a seriedade para a qual os deuses retornam firmes, mas são os aspectos contrastantes à verdadeira natureza dos deuses que se dissolvem nessa ironia (cf. ES IV, p. 120). “A natureza divina indiferente é o essencial, afirma Hegel, ao passo que a oposição, com a qual não há seriedade última, se torna muito mais novamente uma ironia que se dissolve a si mesma” (*ib.*, p. 249).

Tanto a distância que Hegel estabelece em relação ao ridículo não poético, vulgar, quanto à ironia moderna, fornece-nos elementos indispensáveis à compreensão do genuíno cômico. Do ridículo do cômico, Hegel reivindica a “felicidade e o bem-estar da subjetividade” (*ib.*, p. 240). Em analogia com o riso que a ironia divina proporciona, na comédia, a subjetividade persiste firme perante o que se dissolve e permanece “inteiramente acima de sua própria contradição” (*loc. cit.*). A outra determinação do cômico, destacada da ilimitação onipotente da ironia, adverte Hegel, deve ser procurada no “conteúdo que é destruído” (*ib.*, p. 84). O cômico concentra seu interesse no que merece por si mesmo, segundo Hegel, ser aniquilado, por isso preferencialmente apresenta a destruição da presunção dos indivíduos que “pretendem ser mais do que são” (*ib.*, p. 259).

Em polêmica com certa sedimentação do entendimento moderno de ironia, Hegel, nas *Lições de História da Filosofia*, ao apresentar filosófica e historicamente a individualidade de Sócrates, procura recuperar um espírito dessa figura do negativo que constitui a ironia antiga, principalmente a socrática, e com esta o profundo significado da negatividade que a ultrapassa. Do mesmo modo que na *Estética*, Hegel parte da oposição entre a ironia dos deuses homéricos que se prende sempre ao sentido da “serenidade grega” (WE 18, p. 460) e a ironia moderna que é o “jogo infinito com tudo” (*loc. cit.*) e a prontidão de “transformar tudo em aparência” (*loc. cit.*). No combate à superestimação filosófica desta última ironia, Hegel pretende minimizar e delimitar a

ironia antiga, focalizando, nesse esforço, Sócrates. Hegel defende que a ironia deste filósofo tinha uma “significação limitada” (*ib.*, p. 461), não havendo fundamentos e argumentos para a amplificação que se quis dar a ela, elevando-a a “princípio universal” (*ib.*, p. 460). Resumindo a presunção que o seu próprio tempo nutre com relação à ironia, afirma Hegel: “ela [a ironia] deve ser o supremo modo do comportamento do espírito e isto foi erigido como o mais divino” (*loc. cit.*)⁷¹.

Em suas dimensões reais, a ironia socrática permanecia, para Hegel, uma forma da condução do pensamento subordinada à dialética, exibida claramente numa profusão de exemplos de raciocínios contidos nas interlocuções dos diálogos platônicos. Hegel a pensa, modestamente, como uma “figura subjetiva da dialética” (*ib.*, p. 458) e, em comparação com a dialética que constitui o modo de condução do pensamento em si e para si – “a dialética consiste nos fundamentos da coisa” (*loc. cit.*), diz Hegel –, a ironia socrática, por seu lado, operaria no espaço do trato (*Umgang*) “pessoa a pessoa [*Person zu Person*]” (*loc. cit.*). E ela opera nesse interstício porque é nele que aparece a limitação da posição subjetiva, o engajamento com convicções, proposições e definições do indivíduo, a mescla de saber e não saber, de truísmo representativo e princípios inarticulados, cuja perplexidade e contradição o irônico tem a tarefa de revelar e, deste modo, colocar as assunções relativas de saber em suspensão. Essa meta, Sócrates, pessoalmente, alcançava aproximando os interlocutores da posição ou do reconhecimento do não-saber, através de um colapso ou reversão de suas próprias pressuposições ou proposições iniciais⁷².

O recolhimento para dentro do não-saber constitui o ponto de suspeição crítico privilegiado para onde as abordagens aparentemente ingênuas de Sócrates encaminhavam seus interpeladores. Neste resultado, a subjetividade, indiretamente, se

⁷¹ Afirma Hegel, endereçando a pretensão: “Friedrich von Schlegel é quem primeiramente introduziu este pensamento, Ast o repetiu” (WE 18, p. 460).

⁷² Esta condução irônica pode ser observada exemplarmente nos diálogos platônicos ditos “socráticos”, onde a investigação da natureza da virtude prevalece. O procedimento elênico (refutativo) já aparece como uma via negativa às compreensões parcelares de condutas éticas e busca invalidar a consistência lógico-epistêmica de uma consideração que toma as virtudes como definíveis em seus abstratos isolamentos. Todo o esforço destes diálogos tem sua unidade na tarefa de dissolver em contradições o ponto de vista, representado eminentemente pela sofística, para o qual é possível separar em definições autônomas as distintas virtudes. Todo o investimento negativo, conduzido pela refutação socrática, abisma reiteradamente um pressuposto não admitido pelo interlocutor (o caso de *Eutífron*, onde a personagem homônima é levada a reconhecer a impiedade dos deuses olímpicos), quando não, opera a inversão recíproca das teses em conflito (Sócrates e Protágoras, por exemplo, no *Protágoras*, cujo debate a respeito do ensino da virtude conduz a uma reversão irônica dos posicionamentos iniciais dos referidos interlocutores).

encerrava numa postura de certeza subjetiva, embora, no procedimento irônico, que, para Hegel, se reduz a uma “maneira [*Manier*] da conversação” (*ib.*, p. 461), esta certeza, ao cabo, se mostrasse como algo esvaziado, porém, diferente ainda da “pura negação” (*loc. cit.*) que presumem os pensadores da ironia moderna. Mas este resultado negativo, continha, de maneira enviesada em seu bojo aparentemente oco, desdobramentos para o campo do agir ético. Por ocasião dessas implicações éticas é que se encontram e se entrecrocavam a negatividade irônica que Hegel atribui ao filósofo socrático e o ridículo dissolvente da comédia de Aristófanes. Nesse enquadramento, as personagens cômicas de Aristófanes, na medida dos seus propósitos inadvertidos, estão muito mais próximas da posição da ironia moderna do que a ironia socrática propriamente.

Ao encaminhar para o não-saber, ou melhor, um saber na forma do esvaziamento dogmático, Hegel reconhece, não obstante, que Sócrates mantinha no horizonte a idéia do Bem, com base na qual ele aferia sua pedagogia negativa. Ocorre, contudo, que esse referencial do bem assentado na abstração do pensamento implicava uma posição subjetiva já descolada da familiaridade (*Bekannschaft*) e do uso comum e tradicional da certeza subjetiva amparada imediatamente na vitalidade político-ética de seu tempo. Deparamo-nos, nesse contexto, com a quebra da harmonia dos costumes. Uma harmonia que, sabemos, Hegel apreende sob a “forma do absoluto imediato” (*ib.*, p. 469). Fundamentalmente, a compactação do costume com a lei exprime a ausência de cisão. Mas com esta familiaridade destituída sob o crivo da inspeção do saber, o sujeito passa a exigir o acolhimento não mais imediato no modo do mandamento da tradição, mas a reivindicar o correto, o legal, o justo, o bem, numa palavra, o universal, a partir do foro interno da consciência, mediado pela convicção individual. Quando trinca o cristal da “natureza ética” (*loc. cit.*) peculiar ao povo grego, a clivagem separa o conteúdo do princípio do bem da objetividade ética até então constituída, de modo que a convicção do sujeito passa a esbarrar e contrapor a eticidade presente. O positivo da lei faz face à liberdade subjetiva e, nessa fratura, tal liberdade não concilia mais com o presente periclitante ao modo da obediência ao costume. Propicia-se o contexto pleno para a questão iconoclasta: “isto é uma lei também efetivamente em si?” (*loc. cit.*). A resposta dessa pergunta é dada historicamente pela própria decadência da sociedade grega, assim a entende Hegel. No destino trágico de Sócrates, Hegel lê o próprio destino

funesto da *pólis*. Inscreve-se aqui a emergência da “consciência moral” (*loc. cit.*) e o desacerto substancial com uma realidade dada onde opera o negativo, este também real.

Embora a negatividade irônica se aliasse, em Sócrates, à pressuposição da idéia do Bem, estabelecendo, assim, um nexos com a dialética do pensamento, pois que esta última postula uma existência afirmativa do universal⁷³, Hegel denuncia, em Sócrates, a permanência em um dogmatismo invertido⁷⁴, isto é, em uma forma negativa e formal da apresentação da ideia do Bem. Em suma, Sócrates retém o princípio de onde se pode obter a correção particularizada para ação ética na indeterminidade (cf. *ib.* p. 481). Trata-se, nessa correção particularizada, da ordem das determinidades circunstanciais (*Umstände*) e do caráter condicionado (*bedingt, loc. cit.*) que requer a realização de toda ação. Tais determinidades referenciais que orientam concretamente a eticidade eram, nos gregos, atendidas, sobremaneira, na orientação oracular e na *mântica* supersticiosa, as quais forneciam o *onde*, o *como* e o *quando* da consecução das deliberações políticas. Abre-se, aqui, um furo entre a liberdade subjetiva do indivíduo e a particularização da correção universal do agir. O hiato aberto bem no centro do mundo ético antigo vem a ser habitado pela inédita liberdade individual que no afã de prosperar, sob os auspícios da “bela eticidade”, logra antes o oposto disso, transformando-se, paradoxalmente, no parasita mais contumaz da vida pública e no agente mais potente da corrupção desta. A indeterminidade mesma do bem concede espaço para a oscilação dos extremos os mais contraditórios do agir: “os princípios se tornam assim vacilantes [*wankend*]” (*loc. cit.*), afirma Hegel. No interior da oscilação de um universal ainda recluso à abstração do pensamento, as determinações da ação, incluindo os fins e os meios, ficam a mercê do arbítrio do indivíduo. A eticidade torna-se, em grande medida, permeável ao interesse privado (cf. *ib.*, p. 487). A liberdade subjetiva acirra sua formalidade e, o que é o mesmo, sua unilateralidade, nesse liame esgarçado com a dimensão positiva, posta, da lei. A liberdade nem adere mais ao conteúdo vigente nem assume, numa particularidade concreto-real, o conteúdo do bem pensado. Daqui surge aquela condição irônica que a modernidade amplificará indevidamente, enquanto emerge dessa crescente “nebulosidade da opinião” (*ib.*, p. 473)

⁷³ Cf. *ib.*, p. 467: “este afirmativo é nada mais que o Bem, na medida em que é produzido mediante o saber a partir da consciência – o bem sabido, belo, que se denomina a Ideia, o eterno, Bem, universal em e para si que é determinado pelo pensamento”.

⁷⁴ Hegel desenvolve essa tese pautando-se em algumas passagens dos diálogos platônicos e nos relatos de Xenofonte. O foco da argumentação reside em mostrar que, dos conselhos e prescrições que Sócrates, em suas conversações, dirige a seus concidadãos, resultam sempre indicações em negativo do conteúdo do bem em si.

a soberania abstrata do sujeito: “eu sou o senhor, o que escolhe o bem” (*loc. cit.*). No entanto, essa posição subjetiva emerge antes, ressalva Hegel, de uma deficiência da ironia socrática – porque subjetiva –, que atrela a ação, a despeito da preocupação com o bem, à “acidentalidade [*Zufälligkeit*]” (*ib.*, p. 480) que se enreda com os fins e propósitos do querer subjetivo.

Esse estado de coisas define uma liberdade separada do conteúdo, uma “liberdade carente de conteúdo” (*ib.*, p. 485), porque o “corretivo contra o inconsequente” (*ib.*, p. 489) não encontra amparo objetivo, e a subjetividade é impelida para a errância, no confronto com o positivo. O amparo institucional da caduca eticidade recalitra ante “esta consciência da moralidade [que] se torna facilmente perigosa” (*ib.*, p. 473, colchetes nossos)⁷⁵. Já não existe mais aquela institucionalidade religiosa e política capaz de valer como uma coisa última e como uma mediação entre o mandamento universal e a ação circunstanciada, determinada. Sinal disso é a interiorização da função oracular⁷⁶ no *daimónion* socrático, transformado numa correção subjetiva e inarticulada e que faz as vezes, na forma contraída da personalidade de Sócrates, como guia interior de sua consciência singular, de um mundo institucional adequado e requerido que, no entanto, está ausente. De outro lado, na própria realidade presentemente dada (*vorhandene*), enquanto nela opera o negativo real, a consumação do propósito do indivíduo opera-se à revelia de sua intenção, malogrando na sua condição unilateral, ao encontrar um substancial em ruínas, não somente porque a realidade declina de suas presunções, mas também pelo fato de haver um excesso impertinente no querer subjetivo. Eis o terreno propício em que emerge a comédia de Aristófanes, nesse ponto de desencontro do objetivo com o subjetivo da ação: a “insuflação [*Aufgeblasenheit*]” (*ib.*, p. 473) do indivíduo e o ideal decadente de um presente em ruínas.

---

⁷⁵ A título de reforço, podemos remeter à seguinte afirmação de Hegel: “todavia, os gregos ainda não decidiam a partir da vontade subjetiva” (*ib.*, p. 493).

⁷⁶ A solicitação ao oráculo mostra-se como um procedimento comum com respeito à necessidade de efetivar as decisões referentes ao universo *político* antigo. Este comportamento cultural, muito peculiar ao povo grego, é entendido por Hegel como um ato de recorrer a um exterior ao próprio espiritual, ato que resulta da própria consciência restrita de liberdade. O que há de especial a ser realçado no “desafio ao autoconhecimento, lançado pelo Apolo delfico aos gregos” (*loc. cit.*), consiste na desapareição da exterioridade espiritual depreendida do conteúdo da mensagem do oráculo; que vem a significar a própria destituição da função extrínseca que o Oráculo desempenha até então. Vejamos: “o *daimónion* se coloca, por conseguinte, no ponto intermediário entre o exterior do oráculo e o puro interior do espírito” (*ib.*, p. 495).

3.4 A caracterização cômica de Aristófanes

Para abordar o cômico em Aristófanes é oportuno tomar justamente este ponto de partida que construímos acima. A comédia *As Nuvens* nos fornece todos os elementos que uma obra de arte pode reunir para apresentação do combate do irônico pelo cômico. A designação chistosa empregada para designar o antro de ensino de Sócrates – o “pensatório” (*phrontistérion*, 140) –, o coro travestido de nuvens, a cesta suspensa em que Sócrates passa horas a fio a refletir, as ninharias mais ridículas em que se demora a profunda especulação dos pálidos discípulos, a construção etérea e inconsistente do caráter de Sócrates e, por fim, a patetice mais acabada de Estrepsíades, um sujeito desmemoriado, ingenuamente crédulo e de senso embotado, tudo isso, por meio da fineza artística de Aristófanes, desenha a significação geral da filosofia socrática, no que ela representa de abandono e de evasão perante os valores outrora firmes, agora periclitantes, do povo grego, especialmente do ateniense.

A verve de Aristófanes não se inflama, entretanto, reconhece Hegel, na contraposição à totalidade do filosofar socrático, no que costuma se imputar a esse artista como sendo sua “completa amargura” (*ib.*, p. 485). O que Aristófanes leva ao palco é, antes, a percepção da inconsistência do princípio, por isso, da “unilateralidade de Sócrates” (*ib.*, p. 481). A disputa encetada, ao final d’*As nuvens*, entre o *argumento justo* e o *argumento injusto*, e a consecutiva vitória deste último para a tarefa de desempenhar a tutela doutrinal de Estrepsíades, em seu propósito de burlar as leis que garantem os direitos dos seus credores, constitui a encenação mais representativa do caráter vacilante do princípio socrático. Para Hegel, entra em cena aqui o “mau espírito [*schlechter Geist*]” (*ib.*, p. 487) que corresponde à entrada, igualmente, da “acidentalidade do caráter” (*ib.*, p. 491). Resulta, naturalmente, dessa situação, uma orientação para a “colisão de deveres” (*ib.*, p. 489), sendo exatamente isso que ocorre no caso de Estrepsíades, entregue, sob a condução do ensino de Sócrates, à contingência da eleição subjetiva dos referenciais do agir. A onipotência imaginada que está contida na presunção subjetiva de Estrepsíades, no seu intuito de denegar a lei, recebe o corretivo do excesso de seu ato na contradição real que torna sua conduta nula, aniquilada. Na peça, esse retorno do real aparece através da astúcia argumentativa que, a contragosto, Fídípides, o filho, termina por adotar e por em prática e que passa a sustentar a

irreverência do mesmo para com o próprio pai, culminando na surra que leva Estrepsíades e no desgosto e revolta deste que, em resposta, ateia fogo no pensatório, no afã de, como ele mesmo exprime, “estabelecer um diálogo cheio de sutilezas com as vigas da casa” (*As Nubes*, p. 90, 1480).

Para enriquecer a discussão sobre o enfretamento do irônico pelo cômico, podemos nos reportar à leitura feita por Kierkegaard em seu escrito *O Conceito de Ironia: constantemente referido a Sócrates* acerca desse encontro das tendências decisivas do tempo de Aristófanes e Sócrates, encarnadas pelos mesmos. Tal leitura se nos apresenta como importante porque ela é feita sob a inequívoca influência da interpretação de Hegel, assumindo as relações e os recortes conceituais que este procedeu em seu texto sobre Sócrates, indicando, no entanto, uma outra direção para a compreensão do irônico e, além disso, reforçando o papel do cômico aristofânico como fundamental – a despeito da dialética eidética platônica, recheada pelo mítico, e das memórias excessivamente prosaicas de Xenofonte – na revelação do que é *próprio* à ironia socrática. A interpretação de Kierkegaard detém o irônico antes de sua mescla indeterminada com a dialética da idéia em Platão, definindo-a como uma dialética exclusivamente negativa, o que constitui já uma diferença estrutural com a individualização do irônico em Hegel, que não teria extraído devidamente o verdadeiramente socrático do comércio indiscriminado com a doutrina platônica. Kierkegaard estabelece no centro de sua argumentação uma negatividade inconciliável atribuída à ironia. Os traços e os contornos dessa ironia são, de saída, destacados do texto de alguns diálogos platônicos analisados por Kierkegaard, pelo que se decanta paulatinamente o sentido estrito do “método” socrático, que consiste, para o autor, na condução ao nada absoluto. O elemento do nada se faz presente e é pensado não como tragado na dialética ascendente, através da dissolução de representações do conhecimento que possa ser situável em um momento intermediário, mediador, para o posterior posicionamento afirmativo do saber, tal como podemos encontrar ainda na argumentação de Hegel; pelo contrário, o nada e o aniquilar são sustentados como fim em si mesmos, como um “desaparecer no puramente abstrato” (KIERKEGAARD, 2013, p. 60), qualquer “outra espécie de desenvolvimento que quer fornecer a ideia” (*loc. cit.*) exorbita à ambição especulativa da ironia. A anuência de Kierkegaard à emblemática definição hegeliana da ironia moderna, a saber, “negatividade infinita

absoluta” (*ib.*, p. 255), é estendida, inclusive, à ironia socrática⁷⁷, a qual, pelo lado de Hegel, de certa maneira, ainda permanece sendo considerada uma espécie de propedêutica da dialética especulativa.

No que diz respeito diretamente à eficácia corrosiva da ironia no interior da, como exprime Hegel, “eticidade ingênua [*unbefangene Sittlichkeit*]”⁷⁸ (*op. cit.*, p. 492) dos gregos, podemos notar as aproximações e divergências entre Kierkegaard e Hegel, quando nos dirigimos à seguinte passagem d’*O Conceito de Ironia*:

a ironia é um ponto de vista novo e, enquanto tal, absolutamente polêmico frente à antiga cultura grega, e ao mesmo tempo é um ponto de vista que constantemente se suprime a si mesmo, ela é um nada que devora tudo, e um algo que jamais se pode agarrar, que ao mesmo tempo é e não é; mas isto é uma coisa cômica no seu mais profundo fundamento (p. 145).

A identificação do irônico com o cômico não aparece explicitamente em Hegel nesses termos. Ele não concede ao irônico a faculdade da reunião com o efetivo, tal como se apresenta no cômico ao seu modo. Também a comparação de Kierkegaard tem um limite e a homologia é mais formal, nesse sentido, pois se baseia no fato de que o agir da ironia é ao mesmo tempo uma destruição das obras desse agir. No cômico a dissolução comparece, semelhantemente, na figura contraditória de um agir que se mostra como nulo, imprestável. Porém, o próprio Kierkegaard reconhece que a ironia não produz uma conciliação como no cômico, e sua referência à realidade dada é de um completo desprendimento ético e institucional, embora não esteja completamente desvinculada da efetividade, como pensa Hegel. O incômodo especulativo de Hegel se traduz na dialética não sintética da ironia socrática, pelo fato de que da maiêutica resulte uma “multidão de razões [*Gründe*], não sua unidade” (HEGEL, *op. cit.*, p. 488), não se tornando um “momento real” (*loc. cit.*) na determinação do conteúdo da ação. Kierkegaard, na contramão, exalta essa ausência da unificação da ironia e salvaguarda sua negatividade como permanentemente “divisora” (*op. cit.*, p. 161). Sobre a reunião irônica do que está disperso no desdobramento especulativo, que na compreensão de ironia kierkegaardiana, podemos assegurar, firma-se cada vez mais na direção de uma

⁷⁷ O reconhecimento desta reserva hegeliana é explícito em Kierkegaard: “Hegel se recusa a compreender o ponto de vista de Sócrates como ironia [no sentido da negatividade infinita absoluta]” (KIERKEGAARD, 2013, p. 266).

⁷⁸ Kierkegaard acata inteiramente, no geral, a ingerência da ironia na eticidade percebida por Hegel: “a unidade harmônica da bela individualidade é perturbada pela ironia, e é perturbada também até certo ponto em Sócrates, ela é aniquilada a cada momento nele, é negada” (*ib.*, p. 218).

pulverização completa, o máximo que Kierkegaard concede a esse respeito, em eloquentes palavras, podemos encontrar na seguinte passagem:

contudo, a ironia também tem uma face teórica ou *contemplativa*. Se a considerarmos como um momento subordinado, então a ironia é, sem dúvida, a visão certa para o torto, o falso, o vaidoso na existência. Na medida em que ela é capaz de captar tais coisas, poderia parecer que ironia se identifica com escárnio, sátira, sarcasmo etc. É claro que ela tem uma semelhança com isso, na medida em que ela também vê o lado vaidoso; mas quando ela quer apresentar a sua observação, ela se distingue, pois não anula aquilo que é vaidoso (vão), não se comporta frente a isto como a justiça punitiva em relação ao vício, não tem em si algo de reconciliado como o cômico, mas antes até reforça o vaidoso em sua vaidade, torna o louco ainda mais louco. É isso o que se poderia chamar a tentativa da ironia para mediar os momentos discretos, não em uma unidade superior, e sim em uma loucura superior (*ib.*, p. 257).

Hegel reprova, decididamente, essa negligência da ironia no trato com a determinidade particular e a ausência de vínculo ético com o universal da lei, implicando nisso sua dimensão positiva, e o perseverar nesse conformismo com o vazio, pois uma determinação de conteúdo que não se torna real, não se desdobra imanentemente na realidade como negativo ativo, não pode ser recuperado em um “sistema da efetividade” (*op. cit.*, p. 489). Eis o fundamento principal da desconfiança ateniense com a consciência moral de Sócrates. Kierkegaard endossa a legitimidade da desconfiança, que é justificadamente reforçada pela postura de Sócrates que ele denomina de *apragmosyne* (indolência, indiferentismo) (*op. cit.*, p. 201). O comportamento imprestável da ironia é *toto coelo* o que funciona como *negação determinada* em Hegel. Para Kierkegaard, é da rigorosa inutilidade objetiva, precisamente, que a ironia haure seu perfeito caráter ideal, sua posição absolutamente opositiva, sua pura potência⁷⁹, a qual, para ser compreendida deve ser necessariamente referida à história, não mais ao sistema, como o quis Hegel: “mas ao negativo no sistema corresponde a ironia na realidade histórica. Na realidade histórica o negativo existe, o que jamais ocorre no sistema” (*ib.*, p. 262). Kierkegaard interpreta a concentração irônica, na sua falta de “expansão”⁸⁰ e de conexão com a objetividade presente, como índice da presença irrevogável da “inquietação do negativo”, como uma espécie de condição profética, contudo, mais radicalizada do que a profecia quanto à separação com o presente

⁷⁹ Afirma Kierkegaard: “ele [o irônico] *anula* a realidade dada *com a própria* realidade dada, mas é preciso lembrar, ao mesmo tempo, que o novo princípio nele está presente *katà dýnamis*, como possibilidade” (*ib.*, p. 263).

⁸⁰ Lembremos aqui que essa falta de “expansão” condiz com a mesma caracterização que Hegel faz de Hamann.

dado, por que o profeta “anda de mãos dadas com o seu tempo” (*ib.*, p. 261), enquanto o irônico remete a esse novo, puro e simplesmente vazio. É na ausência de positividade do novo princípio que o irônico se instala, por esse motivo, a objetividade presente se lhe reporta na figura de um antagonista absoluto: nesse sentido é que na singularidade de Sócrates, afirma Kierkegaard, existe uma “ironia exercida até o extremo que faz o poder objetivo do Estado se quebrar contra a negatividade, firme como um rochedo, da ironia” (*ib.*, p. 204). Por fim, na “ironia executiva” socrática, Kierkegaard vislumbra o que ele nomeia de um “início infinito” (*ib.*, p. 222) deflagrado na forma da unicidade de uma personalidade.

Para Kierkegaard, somente Aristófanes alcançou essa natureza profunda do negativo da ironia ao apresentar comicamente a figura de Sócrates em sua “irônica perspectiva aérea” (*ib.*, p. 204). Todo o simbolismo nuançado que reveste o elemento das nuvens na comédia homônima se presta a esta tarefa de uma descrição da aproximação ao nada intangível, enquanto o abstrato entronizado. A destituição dos deuses da religião pública em prol das deusas nuvens acerta precisamente nessa inconsistência do novo sagrado, que não pode ser alcançado, está sempre em fuga. As invocações do coro, no decorrer da peça, estão repletas desse reforço no característico do informe. Podemos ver um exemplo disso já na primeira aparição do coro: “Nuvens sempre vivas, /Elevemos visível nosso ser vaporoso, fácil de mover. [...] /Pois brilha incansável o olho do Éter [...] /e contemplamos a terra com olhos de longínquo mirar” (*Las Nubes*, p. 35, 275-90). A constante reverência de Sócrates oferece um material complementar: “Ó, Senhor soberano, Ar incomensurável, que a Terra mantendes suspensa” (*ib.*, p. 34, 260). Aristófanes teve êxito em apresentar figurativamente essa espécie de dialética do nada que compõe o irônico. A riqueza de metáforas que Kierkegaard desdobra dessa comparação do proceder socrático com o comportamento inconstante das nuvens, consuma o aspecto de duplo perfeito que são as nuvens em relação à dinâmica irônica:

nuvens denotam, pois, de maneira excelente, o movimento do pensar carente de todo e qualquer ponto firme, que em contínuo ondular, sem ponto de apoio e sem lei imanente do movimento, configura-se de todas as maneiras possíveis com a mesma inconstância desregrada das nuvens, que ora se assemelham a mulheres mortais, ora a um centauro, uma pantera, um lobo, um touro etc., e se assemelham, mas, bem-entendido, não são tais, dado que afinal de contas nada mais são do que bruma ou a possibilidade infinita, que se move obscuramente, de se tornar naquilo que ela deve ser, e que contudo é impotente para

fazer com que algo fique subsistente, aquela possibilidade que tem uma abrangência infinita e por assim dizer contém em si o mundo inteiro, e contudo não possui nenhum conteúdo, pode assumir tudo, mas nada pode segurar (*op. cit.*, p. 145-46).

E essa dialética imagética do nada não permanece estacionada nessa dinâmica fenomenal do elemento nuvem, mas progride para o “ar imenso” (*Las Nubes*, p. 41, 393) que as move e cuja expressão soberana é o “etéreo redemoinho” (*ib.*, p. 40, 380), o movimento vertiginoso que traga tudo para destroçar e lançar no nada da indeterminidade.

Quanto ao caráter de Estrepsíades, vemos, através dele, na comédia *As Nuvens*, se consumir exatamente a contradição que se localiza, na realidade, no desnivelamento entre interesse privado e agir particular, portanto, onde ocorre a negação real de uma má particularidade que quer destituir o positivo dado. A particularidade unilateral que pertence a esta dialética imperfeita que não pode ser recuperada positivamente no “sistema da efetividade”, porque se trata de uma particularidade que se funda numa determinidade arbitrária e que é consumida pelo nada quando é flagrada enquanto tal, constituindo a exteriorização de um interior inconsistente, o que provoca, em consequência, a emergência do riso como efeito extrusante dessa presença incômoda do negativo do ético. A inconsistência do positivo cobrado pelo agir de Estrepsíades mostra sua nulidade no momento em que os motivos que lhe dão sustentação se apresentam no contrainvestimento do agir de Fidípides, seu filho, onde se torna patente que o recorte unilateral de um fim privado não permanece vigente e garantido quando transita a ponto de vista de uma particularidade verdadeiramente determinada, quer dizer, quando reivindica pertencer à esfera do costume institucionalizado, tal propósito, juntamente com os meios de que fez uso, se mostra como insustentável.

A *Nêmesis* cômica, se nos for permitida a comparação, opera de um modo mais radical do que a trágica, porque ela não rebaixa somente a unilateralidade que compõe como parte a totalidade de um caráter agente, mas destrói o caráter mesmo como expressão plena dessa unilateralidade. Na comédia, diz Hegel, “a contingência e a arbitrariedade do subjetivo já é desde sempre o princípio” (ES IV, p. 222). O que está em jogo é sempre a “não essencialidade” (*ib.*, p. 240) dos fins. Mesmo se os fins são revestidos de uma suposta essencialidade, “todavia são tornados finalidade e executados em uma forma, segundo a sua verdade, pura e simplesmente oposta e por isso destituída

de substância” (*ib.*, p. 259). Exemplos disso podemos ver no empreendimento fantástico da subida de Trigueu, montado num escaravelho, até o Olimpo, na Comédia *A paz*, com a intenção de clamar a intervenção divina na tarefa de libertar a Paz da caverna em que a Guerra a trancafiou, no que ele obtém êxito, mas de tal modo as circunstâncias dessa empreitada são construídas pela imaginação fabulosa, que toda a execução cômica é acompanhada pelo riso. Na comédia *A Riqueza*, também, Crêmilo, depois de encontrar com a Riqueza, maltrapilha e cega, seguindo as indicações que o Oráculo de Apolo lhe dera em resposta a seu apelo por democratizar a riqueza, torna-a cativa. Depois dessa sua atitude os costumes da cidade se mostram transtornados pela abundância e até os próprios deuses se transformam em ridículos mendicantes. Tanto o restabelecimento da paz quanto a partilha dos recursos e posses, que em si, inicialmente apresentam-se como fins substanciais éticos são tornados cômicos pelas circunstâncias em que esses fins são realizados, de forma que, na ação dessas personagens, a tônica do interesse privado e da satisfação das carências sensual-egoístas domina nas duas comédias, em detrimento das finalidades políticas mais nobres e do restabelecimento da harmonia dos costumes, isso pelo lado das personagens agentes.

A vigência desses propósitos e o enredamento com os caracteres e as circunstâncias preparam uma situação provisória que, em obediência ao fim cômico, sempre desaba e se dissolve. A posição da subjetividade quando produz essa insuflação dos interesses idiossincráticos é adjetivada por Hegel como um estado de *retesamento* [*Aufspreizen*] (cf. ES IV, p. 260). Esse retesamento deve ser compreendido no sentido do desnível que acima referimos entre o interesse privado e o interesse ético de um particular determinado, capaz de estar amparado no universal. O riso se desencadeia em conexão com isso, numa relação de espelhamento com a personagem agente, nesse movimento de retorno do retesamento, como uma distensão instantânea que revela a força vazia de sustentação do arbítrio. É o vazio mesmo insuflador da ação, do fim e do caráter que é revelado como tal, através dessa espécie de rompimento que o cômico opera nessa subjetividade estirada. A subjetividade que assim ri, exprime o desfazimento de uma contradição, mas se mantém, no refluxo, esvaziada, pois nem o indivíduo se mantém firme nessa conduta imprestável, na tolice, nem o referencial da eticidade dada preenche mais absolutamente seu ânimo. A subjetividade não patina, contudo, para lá e para cá, mas “ainda se apresenta segura em si mesma” (*ib.*, p. 240).

O impasse que o cômico configura, em verdade, cuja solução é a posição suspensão da subjetividade no riso, não se reduz somente à contradição entre os interesses substanciais de um lado e o conteúdo dos “fins em si mesmos pequenos e nulos” (*ib.*, p. 241). A complicação é apresentada expressamente, por Hegel, a partir de três termos em jogo na composição cômica: “mas na medida em que Aristófanes apresenta a contradição absoluta entre a essência verdadeira dos deuses, a existência [*Dasein*] política e ética, e a subjetividade dos cidadãos e dos indivíduos, que devem efetivar este conteúdo, reside mesmo nesta vitória da subjetividade, a despeito de todo o conhecimento, uma dos maiores sintomas da deterioração da Grécia” (*ib.*, p. 261). Vemos aqui que, entre o ideal espiritual do povo (a essência verdadeira do divino, o espírito de sua religião) e a subjetividade errante do indivíduo, aparece também o ser-aí da eticidade, o real do presentemente dado. A presença do referencial ideal nas comédias pode ser comprovada nas parábases de Aristófanes, onde fica sempre patente uma crítica da corrupção política de seu tempo remetida a esse referencial. Certamente que podemos encontrar em Aristófanes a ridicularização do mundo das divindades mitológicas da religião grega, e os próprios deuses transformados em caracteres interesseiros, grosseiros, esfomeados e sicofantas, entretanto, para Hegel, Aristófanes não faz troça da “verdadeira crença nos deuses” (*ib.*, p. 242). De fato, o que é tornado cômico em suas comédias é, sobretudo, a relação ímpia dos indivíduos para com a religiosidade, relação que nasce da perversão da conduta. Assim é n’ *Os cavaleiros*, quando ele faz troça do simbolismo hermético dos falsos oráculos, tratando-os como uma sabedoria oca cuja verdade reside somente na intromissão velada dos assuntos diretamente políticos⁸¹. N’ *A Paz*, vemos Trigueiro enxotar o sacerdote Hiérocles a pauladas, depois que este cobiçosamente se aproxima do ritual de sacrifício para auferir

---

⁸¹ Trata-se do diálogo no qual o Escravo, revoltado ante a tirania doméstica de seu amo, Paflagônio, político demagogo, rouba o oráculo que este escondia e onde estava escrita sua sorte e sai à procura do Salsicheiro para convencê-lo de que o mesmo tornar-se-á em breve o mais novo político proeminente e influente de Atenas, depois que ele, em respeito às indicações do oráculo, decidir-se a enfrentar Paflagônio. Vejamos: “**Escravo**: Não despreze o que os deuses te concedem nos oráculos. **Salsicheiro**: Mas afinal, como é que fala o oráculo? **Escravo**: Como deve ser, é claro! Em termos rebuscados com palavras enigmáticas. ‘Quando a águia dos couros, de garras curvas, arrebatar no bico a serpente tacanha, chupadora de sangue, é o fim do escabeche dos Paflagônios. Aos toucinheiros os céus destinam grande glória, a não ser que prefiram continuar a vender chouriços’. **Salsicheiro**: E o que é que isso tem a ver comigo? Explica-me. **Escravo**: A águia dos couros é o Paflagônio, que está ali (*aponta*). **Salsicheiro**: E que história é essa das ‘garras curvas’? **Escravo**: Está mesmo dizendo: com as mãos que nem garras, o camarada apanha e leva. **Salsicheiro**: E a serpente o que significa? **Escravo**: Isso então é claro como água. A serpente é comprida, o chouriço também é comprido. E chupador de sangue, tanto o é o chouriço como a serpente. A serpente, portanto, segundo o que lá diz vai vencer a águia dos couros, a não ser que se deixe enrolar com conversa fiada. **Salsicheiro**: Esse oráculo me deixa muito lisonjeado. Mas admira-me como vou ser capaz de governar o povo” (*Os Cavaleiros*, pp. 36-7, 190-213).

em proveito próprio oferendas e a carne da vítima, ao que faz coro o criado: “eu vou arrancar dele os outros couros de carneiros que ele surrupiou” (p. 71, 1200). De um modo geral, os sacerdotes e os vates são sempre levados ao cômico, por Aristófanes, pelos aspectos da ganância, da glotonaria e da rapinagem. Além dessa ressalva que pode ser feita ao lado da crítica do falso religioso, podemos encontrar um lamento pelo declínio dos valores civis da coragem guerreira⁸², a crítica da depravação política e da demagogia⁸³, a reprovação do interesse mercantil na deflagração das guerras⁸⁴, dentre outros pontos que compõem essa conexão de Aristófanes com o espírito ético do povo grego.

3.5 Aparência estética da comédia clássica e a dissolução da bela arte

Não há, no cômico da *Estética*, e nisso Hegel é insistente e enfático, abolição do conteúdo ético substancial, pelo menos não de modo reconhecido, sabido. Isso é inquestionável, por exemplo, na seguinte afirmação de Hegel: “os interesses nos quais se move esta espécie de comédia [aristofânica] não tem de ser tomados dos âmbitos opostos à eticidade, à religião e à arte; pelo contrário, a antiga comédia grega se mantém justamente no interior deste círculo objetivo e substancial” (ES IV, p. 259). Um pouco antes, no mesmo espírito, Hegel diz: “Aristófanes não faz troça do que é verdadeiramente ético na vida do povo ateniense, da autêntica filosofia, da verdadeira crença nos deuses, da arte sólida” (*ib.* p. 242). Nas *Licões sobre a história da filosofia*, ao tratar da figura de Sócrates, Hegel demonstra semelhante reserva a respeito de Aristófanes:

---

⁸² Cf. *Os cavaleiros* (p. 53, 574-581), quando fala o Coro: “Nunca um estratega, nos velhos tempos, iria pedir para ser sustentado a expensas públicas. Ao passo que hoje em dia, se não se lhes concede a proedria e o sustento, recusam-se a combater. Mas nós achamos que pela cidade e pelos deuses nacionais se deve lutar de graça, com toda a valentia”.

⁸³ Por exemplo, novamente em *Os cavaleiros* (p. 35, 176-181), quando o escravo conclui do caráter adequado para um político bem sucedido, dirigindo-se ao Salsicheiro: “**Escravo:** Podes negociar com tudo que tem à vista, à tua vontade. Porque passas a ser – é aqui o oráculo quem o diz – um grande senhor. **Salsicheiro:** Mas diz-me uma coisa: como é que eu, um salsicheiro, vou me tornar um ‘senhor’? **Salsicheiro:** Mas é precisamente nisso que está a tua grandeza: em seres um canalha, um vagabundo, um pobretão”.

⁸⁴ A comédia *A Paz* está recheada dessa matéria, em especial a parte final, onde evolui todo um cortejo de lamentadores (o fabricante de couraças, o fabricante de penachos, o fabricante de capacetes, o vendedor de clarins e o fabricante de lanças).

Aristófanes não graceja simplesmente do *dêmos*, de Eurípides, mas em sua brincadeira com o *dêmos* reside, no fundo, uma profunda seriedade política. De todas as suas peças ressalta que ele foi uma espécie de profundo patriota, um nobre, excelente, verdadeiramente cidadão ateniense (WE 18, p. 483).

Podemos depreender disso que a comédia ainda conserva um nexos com a base substancial própria do ideal clássico, mas esta ligação não é feita mais diretamente com a individualidade substancial. O cômico assume os traços simétricos à “particularidade purificada”, portanto, de uma particularidade real, em uma coesão que é garantida pela universalidade invertida do tipo cômico. Nesse espelhamento controverso, o caráter cômico cobra o efeito oposto que se espera da bela individualidade, e em lugar da serenidade beata e séria, surge a “serenidade subjetiva” (ES IV, p. 259) que transparece no riso. Os traços necessários da bela individualidade são trocados pelo material contingente com o qual se apronta o caráter cômico, contudo, a firmeza daquela individualidade ganha coesão na unidade de uma figura que logra um resultado pervertido, pois o paradoxo do cômico consiste em que, da unidade da figura de seu caráter, resulte sua nulidade e dissolução. Podemos ver nisso uma espécie de figuração reversa, eis por que Hegel concebe a comédia como uma “plástica invertida” (*ib.*, p. 261).

A consciência cômica, bem como o tipo risível que ela produz, permanecem ambos, embora de maneira distintas, em uma posição de aferimento com a eticidade substancial. Nas personagens cômicas isso é revelado na tolice e na ingenuidade de pretenderem “ser mais do que são” (*ib.*, p. 259), isto é, elas apenas se arrogam “a aparência destas potências substanciais” (*ib.*, p. 261). Tais caracteres cômicos por si mesmos não sabem que, ao contrário do que esperam, suas ações atestam a “inversão total” e não o “divino e o ético” (*ib.*, p. 260). A consciência cômica flagra essa discrepância da presunção para com o substancial ético e, ao expor poeticamente essa contradição, firma sua constatação de que “a presença real adequada do substancial desapareceu” (*ib.* p. 242). É pela “denúncia” da vigência da tolice e da dissolução da mesma que a consciência cômica toma parte no descolamento do substancial, instalando-se na “oposição do interior subjetivo com a realidade exterior” (ES II, p. 242). Essa separação, entre o ideal e a efetividade, não conduz ainda a subjetividade a tratar o existente “de modo negativo, hostil, com a finalidade de alterá-lo” (*ib.*, p. 243), como veremos na “oposição hostil contra a corrupção de seu presente” (*ib.*, p. 243) da subjetividade satírica; o elogio de Hegel a Aristófanes demonstra o contrário, já que

neste comediógrafo o “cômico é manipulado sem ira em jovialidade pura, serena” (*loc. cit.*). A “segurança infinita” (ES IV, p. 239) da subjetividade é alcançada na alegria serena do riso. Por isso, afirma Hegel, “o que se destrói nessa solução [cômica] não pode ser nem o *substancial* nem a *subjetividade* como tal” (*ib.*, p. 242), ela permanece erguida a despeito da corrupção presente. Hegel identifica o caráter olímpico, firmado quando os deuses retornam de seus embaraços com a finitude para a “compostura imperturbada” e felicidade, com a indiferença da consciência cômica representada nos homens que “por nada se interessam” (*ib.*, p. 260).

À segurança da consciência cômica está intimamente ligada ao fato de que o caráter agente não se determina para a “cisão essencial” (*ib.*, p. 259), pois que a determinidade a que ele se aferra oriunda de interesses contingentes, não carrega consigo a individualidade inteira em seu fracasso, somente a identificação do caráter pleno com a determinidade é posta abaixo sob o golpe da contradição real. Com mais rigor, podemos dizer, que, em verdade, quando se produz o arruinamento do caráter é somente a determinidade ruim que sucumbe, permitindo que a subjetividade como ânimo reconciliado permaneça alegre a despeito da contradição, pois que lhe resta a posição de subjetividade livre em relação a tudo o que a constrangeria do ponto de vista de um “conteúdo essencial de seu saber e realizar” (*ib.*, p. 240), isto é, a abertura para o para-si da liberdade, mesmo sabendo que esse para-si na comédia se consuma na tolice ainda.

A descrição do comportamento cômico das personagens na implicação com a ausência de um *páthos* substancial, efetuada por Hegel, torna mais clara essa ausência de cisão essencial, no sentido de que o que é posto abaixo pela *distensão* não é a verdade inteira do sujeito e por isso ele se recompõe desenvoltamente dessa queda, como se sacudisse de si a poeira, simplesmente, para em seguida levantar-se e permanecer “erguido imperturbadamente” (*ib.*, p. 259). Trata-se, nessa descrição, de determinar o cômico autêntico, tendo como ponto de partida a maneira de ocorrência e a direção do riso na personagem cômica. Sobre esse ponto, mencionemos a leitura de Schneider (1007), para quem a diferença do caráter da comédia antiga e da moderna reside no elemento da reflexão do riso, que nos modernos estariam ausentes. A distinção residiria entre um sujeito que ri de si mesmo e um sujeito que ri do outro, sendo o primeiro modo de rir atribuído ao sujeito cômico antigo (p. 229), tal como isso figura nas peças de Aristófanes, poeta cômico soberano referido por Hegel na *Estética*. Mas

esta não é precisamente toda a diferença matizada por Hegel. A questão para Hegel não reside exclusivamente nessa dimensão reflexiva do riso do “sujeito cômico”, na necessidade do “sujeito” (seja ele quem for) dirigir o riso a si. A caracterização de Hegel do cômico, nesse momento expositivo (cf. ES IV, p. 259), leva em consideração não somente a diferença entre a moderna e antiga comédia, mas a diferença entre a “verdadeira comicidade” e a que não se enquadra nela. Na comicidade acabada, o cômico não reside somente numa relação ao espectador, mas as “personagens agentes são por si mesmo cômicas” (*loc. cit.*). Esta condição é mais perfeitamente atendida nas personagens que representam indivíduos pertencentes às classes baixas e, por consequência, um público da mesma condição potencializa o efeito da comicidade. Essa ressalva de Hegel não se explica com a disponibilidade ao “autorriso” desses indivíduos, o que não precisa necessariamente ocorrer na encenação, mas pelo fato de que o engajamento com a presunção, quando cindido, não provoca a derrocada do indivíduo mesmo. Isso é requerido como condição do cômico, pois que Hegel impossibilita que o “núcleo propriamente dito da comicidade” (*ib.*, p. 241) possa comparecer em um indivíduo em que “toda a sua subjetividade” (*loc. cit.*) esteja atada “*seriamente*” (*loc. cit.*, itálicos do autor) a um conteúdo específico, cujo desatamento acarrete que “ele desabe infeliz em si mesmo” (*loc. cit.*). Hegel atribui aos indivíduos das classes baixas essa plasticidade em se manter acima das oscilações da realidade que lhes atine, o que lhes confere, não obstante serem inaptos “ao *páthos* autêntico” (*ib.*, p. 259), uma “natureza elevada” (*loc. cit.*), pois uma seriedade firme que os prenda a um conteúdo último não tem êxito em detê-los. São, como se diz na linguagem comum, “desenrolados”. Hegel acrescenta: “eles são justamente como são”, o que significa que, se a presunção é tornada nula, isso não os acomete enquanto individualidade, pois contra “insucessos e perdas permanecem em si mesmos firmes e seguros” (*loc. cit.*).

Para fazer aqui um breve parêntese a respeito da discussão com a leitura de Schneider, podemos dizer que, ao encaminhar a descrição da natureza do cômico através do tratamento do que ele denomina de “sujeito cômico” (cf. p. 222 *et seq.*), ele acaba amalgamando e, desse modo, apagando a diferença entre personagem ou tipo cômico e o que chamaríamos de “consciência cômica”, querendo, nós, significar com a última precisamente a relação total em que o cômico aparece como figura artística, onde inclusive a personagem cômica está inserida. Nessa imprecisão, algumas de suas afirmações permanecem ambíguas, não se pode dizer com exatidão se elas se dirigem

apenas às personagens ou ao mesmo tempo ao público espectador e, nesse sentido, ao cidadão grego em geral. Um exemplo disso é sua afirmação de que “o mundo do substancial desapareceu, o sujeito reina sobre um mundo da aparência” (p. 225). Daí Schneider aproxima o “sujeito cômico” (que permanece indistinto) do “humor subjetivo” e da ironia modernos. Esse estreitamento é inteiramente refutável se tomarmos em separado o propósito, para não falar da letra, da apresentação hegeliana da comédia na *Estética*. Schneider o faz porque sua leitura avança (ou recua, se o critério for cronológico) em uma continuidade acrítica até a interpretação de Hegel sobre a comédia na seção *A religião da arte* da *Fenomenologia* e, assim procedendo, ele se permite extrapolar para os desdobramentos mais radicalizados contidos nessa obra, que ele pretende vincular à sua própria interpretação da comédia como deicídio no riso.

Com intuito semelhante, Werner Hamacher (2005) localiza o fim da arte no elemento da máscara cômica, na medida em que o *si* da máscara significa “a vacância móvel de uma subjetividade sem substância” (p. 137). Embora Hamacher se mantenha mais comedidamente nos limites da *Fenomenologia*, ainda assim ele atribui de uma maneira indiscriminada à comédia, como um todo, o processo de “autoapropriação e de autoapoderamento” (p. 155) que resulta na “devastação [*Verwüstung*] da [e pela] arte” (p. 143). É preciso uma atenção exegética quando não se contextualiza os distintos propósitos sistemáticos da *Estética* e da *Fenomenologia* com relação ao objeto “comédia”. Na *Fenomenologia*, a consciência cômica é apresentada como uma figura do espírito, já na *Estética*, ela é mantida, por Hegel, nos limites da forma artística, sendo dentro desses precisos limites que Hegel desenvolve o seu significado nessa última obra.

A comédia é a expressão poética da negatividade da corrupção, enquanto esta última pode ganhar uma significação paradoxalmente positiva, não no esvaziamento inoperante que Hegel atribui à ironia, mas numa reconciliação, embora ainda formal, da subjetividade com a efetividade. Uma negatividade que só atinge a consciência cômica de través, não é desdobrada positivamente no conteúdo. Isso é o que faz do cômico “uma solução ainda adequada à arte” (ES II, p. 243), primeiramente porque a referência à base substancial, não obstante na forma de um horizonte esvaziado, é preservada; segundo, porque o característico da elaboração cômica se mostra uma perfeita contraversão da individualidade substancial, o que estabelece uma oposição simétrica de traços que são comportados ainda por meio de uma figuração

reversa, “pois como arte verdadeira, a comédia também tem de se submeter à tarefa de levar à aparição” (ES IV, p. 242). Apenas porque o ânimo está “em si mesmo absolutamente reconciliado” (*ib.*, p. 258), adotando uma postura de recusa à negatividade, mesmo que nessa relação ele se reconheça esvaziado substancialmente, fato que acarreta a sua alegre despedida, ele consegue, não obstante, retrair-se para o interior de uma forma artística que pertence ao ideal clássico como seu lado reverso – não é à toa que Hegel nomeia o processo de dissolução da arte clássica, remetendo então à comédia, como um processo que ocorre “em seu próprio âmbito” (ES II, p. 241) - e a despeito da atuação do negativo, a comédia pode sustentar, ainda, uma aparência artística.

4 HUMOR OBJETIVO E DISSOLUÇÃO DA APARÊNCIA ESTÉTICA

4.1 O problema da síntese artística na arte romântica

A terceira “figura de fim” da *Estética* pertence à forma de arte romântica. A referência a ela como uma figura consistente, tal como podemos nos referir às outras duas figuras de dissolução, apresenta uma complicação. Com respeito a esta última figura resultante do processo de progressão dialética das formas de arte, Hegel aparenta oferecer a coisa, porém sem uma denominação adequada e plena, ou, vindo do ângulo oposto, procurar, sem sucesso, uma referência “coisal” digna do nome. Tanto o epigrama, mesmo levando em consideração seu relativo desterro da pátria da arte, quanto a comédia, que sustém sua aparência no limiar da bela arte, apresentam-se, a despeito de suas diferenças, como alianças de uma forma e um conteúdo, isto é, ambas contém uma positividade figurativa, seja ela autenticamente artística ou não. Porém, quando procuramos essa dimensão positiva na última figura de fim, o presumido “humor objetivo”, ela aparenta evanescer-se.

Se retomarmos, de maneira sumária, o núcleo formal ou o propósito interior das duas figuras de fim até aqui discutidas, construiremos um certo horizonte de expectativas do que esta figura final da arte romântica se obriga a atender. O epigrama, em seu ato figurativo, recobremos, procura reunir os dois movimentos efetuados em separado, representados respectivamente no poema didático e na poesia descritiva – aquele parte do subjetivo, esta parte do objetivo –, pois tanto faz um apelo à coisidade *do que é*, como o faz através de uma apropriação nomeadora, pois entendemos, de certo modo, que ele batiza a coisa com uma significação espiritual. O contexto da modernidade da arte próxima a Hegel nos fornece, no interior do processo inteiro das formas, um reposicionamento dessa relação formal dada na separação dos dois mencionados movimentos. A situação precária das formas comparativas, que precedem sistematicamente o epigrama, encontra um contexto homólogo no prosaísmo do conteúdo das representações pictóricas da pintura holandesa e na reclusão formal do humor subjetivo. Estabelece-se novamente, portanto, em termos de figuras artísticas, uma referência pautada no exterior objetivo e outra no subjetivo, mantidas como modos

unilaterais do comportamento ficcional no interior do domínio moderno da arte, que espera de uma posterior figura uma resolução.

Na pintura holandesa do século XVII o conteúdo é de tal modo amplificado, como se tivesse sido posto sob o foco de uma lente de aumento, que a proximidade alcançada passa a uma familiaridade tão cotidiana, que ele já não entra mais no interior de uma coesão poética genuína. As matérias que inspiram essa pintura são de uma dignidade tão modesta, em comparação com os motivos renascentistas, *a fortiori* com o ideal do clássico, que começam a turvar a clareza artística, na medida em que se voltam para esses “objetos pelo qual na vida comum mal nos importamos” (ES I, p. 174)⁸⁵. O teor insignificante dessas matérias da pintura holandesa e a “predileção por elas” (*ib.*, p. 330) é tornado completamente inautônomo no humor subjetivo, pois este emprega essas matérias como um suporte indiferente, contraindo até zero esta espécie de realismo da pintura, por meio de uma liberdade formal irrestrita que expande ilimitadamente o domínio do interior sobre o exterior. Em ambos os momentos do processo de dissolução da arte romântica, há um acento que recai no lado da forma, seja como sofisticação e aprimoramento da técnica da aparência, seja como subversão completa ao constrangimento por um conteúdo, embora não seja indevido afirmar uma orientação objetiva no lado da pintura holandesa. A duplicidade dessa orientação da arte moderna parece fundar-se em algo estrutural à forma romântica mesma, pois encontramos logo no começo da exposição de Hegel sobre a referida forma, a seguinte afirmação:

a totalidade simples, consistente do ideal, se dissolve e se decompõe na totalidade dupla do subjetivo que é em si mesmo e do fenômeno exterior, para permitir ao espírito alcançar, por meio desta separação, a reconciliação mais profunda em seu próprio elemento do interior (ES II, p. 252).

Dando continuidade à construção do nosso horizonte de expectativas acerca do humor objetivo, podemos nos voltar agora para a comédia. Percebemos que a comédia aparece e se destaca em um contexto em que se dá o progresso do clássico para a “singularização da individualização casual” (ES II, p. 213). A comédia é a resposta de

⁸⁵ Esse contexto de estreitamento entre banalidade cotidiana e relevância artística faz transparecer já, em certa medida, o que é defendido e desenvolvido mais recentemente por Arthur Danto (2010), a saber, a tese das “contrapartes indistinguíveis que pertencem a ordens ontológicas distintas” (p. 209). Certamente, na pintura holandesa, essa indistinção se atém à esfera do conteúdo, pois no aspecto da execução da obra, permanece “a habilidade admirável da exposição” (ES II, p. 331) e, com isso, um fazer artístico que ainda é garantido em sua distância para com uma imitação conforme a naturalidade que reveste os objetos exteriores. O problema levantado por Danto refere mais radicalmente à apresentação do artefato artístico em sua inteireza, na medida em que ele não pode ser discernido de objetos prosaicos imediatamente dados, nem pelo formar do fazer, nem pelo conteúdo estético.

um ânimo firme frente à degenerescência que as presunções subjetivas e contingentes impunham aos ideais éticos. O posicionamento da subjetividade cômica garante ainda a ela a condição de “senhora daquilo que *aparece* na efetividade” (ES IV, p. 242, *itálicos* nossos). Sustentando-se em meio à corrupção, a comédia reporta-se ainda à objetividade: “a efetividade é levada à exposição” (ES II, p. 243), mesmo que de forma indireta, ou seja, tomando consciência da tolice sem essencialidade do seu presente, quer dizer, tomando consciência da “inversão total” (ES IV, p. 260). A comédia antiga teve que lidar com o fenômeno de uma subjetividade entronizada e ao resultado desse conflito chamou-se ainda de arte autêntica.

Na situação da arte moderna do tempo de Hegel, reencontramos problemas, complicações e circunstâncias formais que já se apresentaram nos círculos de outras figuras de fim do processo das formas. A perseguir o que nos sugere a solução dessas anteriores figuras de fim, podemos depositar no humor objetivo, como última figura da arte, um conjunto de demandas. Podemos esperar, por exemplo, que ele reúna em uma unidade equilibrada e mediante uma referência épica, como faz o epigrama, os lados do ato de figuração que se independentizam. Análoga à comédia, esperamos que ele possa, frente à negatividade, resistir em uma figura artística, mesmo que sob a forma de uma composição antitética, preservando, semelhantemente, uma orientação objetiva.

A nos fiarmos no material da *Estética*, podemos antecipar que as reflexões de Hegel parecem mais frustrar essas esperanças do que deixá-las propriamente em suspenso. O próprio percurso que os cadernos das lições de estética nos indicam, assegura-nos que o assunto do humor objetivo não foi meditado por Hegel sem significativas oscilações ou reticências. Quando, finalmente, na *Estética*, o humor objetivo é referido, ele não é apresentado a partir de um tom propositivo, mas antes, problemático, ou diríamos, até mesmo cético. Na consideração introdutória d’A *dissolução da forma de arte romântica*, quando Hegel procede à divisão, o humor objetivo não comparece nomeadamente como ocorre com o humor subjetivo; ao invés de uma menção direta, destacada, ele informa a súpula do assunto na chamada “o ponto de vista a partir do qual a arte ainda hoje é capaz de efetuar-se” (ES II, p. 331, *tlm*). Quando Hegel entra na consideração desse “ponto de vista”, fala-nos não de um “humor objetivo”, mas de um humor *como que* (*gleichsam*) objetivo. Retomemos a passagem inteira:

a arte romântica era desde sempre a cisão mais profunda da interioridade que se satisfazia a si em si mesma, a qual, uma vez que o objetivo não corresponde completamente ao espírito em geral existente em si mesmo, permaneceu quebrada ou indiferente contra o objetivo. Esta oposição desenvolveu-se no decurso da arte romântica de tal modo que tivemos de aportar no único interesse para a exterioridade contingente ou para a subjetividade igualmente contingente. Mas se esta satisfação na exterioridade como na exposição subjetiva se eleva a um aprofundamento do ânimo no objeto, de acordo com o princípio do romântico, e ao humor, por outro lado, interessa também o objeto e a configuração deste no seio de seu reflexo subjetivo, então alcançamos, desse modo, uma interiorização no objeto, um humor ‘como que’ *objetivo* (*ib.*, p. 344, *itálicos do autor*, aspas simples nossas).

Ademais dessa menção *imprópria*, que sugere uma imperfeição da coisa, atentemos a outras complicações que envolvem o cumprimento dessa figura.

Hegel interdita a vinda de um novo Homero, numa clara divergência à direção que tomava Schelling, convicto em uma “nova simbólica” (FA, p. 107), para a qual “o último será o puro Homero” (*loc. cit.*)⁸⁶. “Nenhum Homero, diz Hegel, Sófocles, e assim por diante, nenhum Dante, Ariosto ou Shakespeare podem surgir em nosso tempo; o que foi cantado desse modo grandioso, o que foi expressado assim tão livremente, o foi” (ES II, p. 343). Com isso, Hegel, sentencia a impossibilidade de uma conjugação de necessidade, no sentido de uma totalização pela arte, entre forma e conteúdo que se pretenda a “expressão artisticamente adequada para o espírito de um povo” (*ib.* p. 338). Um novo *épos* pela arte é inviabilizado. Não somente trata-se de denunciar um enfraquecimento ou incapacidade da arte moderna no desígnio de revelar *o que é*, pela amplitude substancial e objetiva da forma épica, mas desobrigar a arte do vínculo estrito com as “configurações determinadas” (*ib.*, p. 340), “pois as Formas de arte universais referiram-se principalmente à verdade absoluta que a arte alcança” (*ib.*, p. 341).

O problema moderno da arte, antes de tudo, deve ser entendido como um problema radical da arte romântica, pois que nesta a dissociação de forma e conteúdo retorna modificadamente. Não encontramos na forma romântica somente a errância de um significado na indefinição dos limites da expressão, seja quando esta relação mostra uma imperfeição da superposição dos lados, seja quando ela mostra, indiretamente, a sublimidade e o pairar infinito do significado, que ainda assim é instanciado

---

⁸⁶ Hegel acompanha nisso o juízo de F. Schlegel que, em seu *Sobre el estudio de la poesia griega*, afirma: “em vão esperamos por um novo Homero” (p. 133).

negativamente pelo fenômeno exterior. Na arte romântica, a forma artística mesma é levada ao seu limite, se pensarmos a determinação essencial da arte como a exposição da beleza e esta como a “aparência sensível da Ideia” (ES I, p. 126). Na passagem da comédia para a forma prosaica da sátira, Hegel alude já para a subtração do conteúdo ao sensível (cf. ES II, p. 245) e de seu retraimento em si mesmo, comportamento que exprime a lei interna desse novo estágio do processo das formas. A inconformidade entre significado e expressão sensível não surge como uma inconformidade resultante da relação figurativa, o que vemos, sobremaneira, acontecer no simbólico, mas tal inconformidade advém de uma recusa e é assumida como ponto de partida. A beleza é abandonada na sua condição de “fim último” (ES II, p. 252) em benefício da elevação e da libertação do conteúdo da “forma sensível imediata” (*loc. cit.*). Trata-se prioritariamente agora da “beleza florescente da existência” (ES II, p. 261).

A exposição artística que na experiência social grega surge numa implicação originária com a religiosidade, obtém, nesse novo estágio do espírito, uma função cada vez mais derivada, uma vez que o conteúdo transita, agora, na direção da própria “efetividade e da presença mesma” (ES II, p. 236) à fantasia artística. O ato poético não se identifica mais com a instituição do novo conteúdo. Nesses termos, o que acompanhamos no desenvolvimento da arte romântica é, então, ao mesmo tempo, um processo de secundarização da função da arte que decai a partir de sua “alta posição” (ES I, p. 34). É o que nos diz claramente Hegel:

a arte alcança, no que diz respeito ao conteúdo superior que ela tem de apreender em Formas novas, uma posição inteiramente modificada. Este Conteúdo novo não se faz valer enquanto um manifestar por meio da *arte*, mas é manifesto para si sem a mesma e entra no solo prosaico da refutação por fundamentos e então no ânimo e seus sentimentos religiosos [...], com consciência da oposição de todas as finitudes frente ao absoluto, o qual ressalta na história efetiva enquanto decurso de acontecimentos para um presente não apenas representado, mas também *factual* (ES II, p. 236, *itálicos do autor*).

A arte passa a responder, no curso desse processo, num primeiro momento, por uma espécie de “segunda” apresentação do conteúdo e, na medida em que ela abandona a sua “posição original” (ES I, p. 117), “permite” ao conteúdo cumprir a exigência superior de ultrapassar a “autossatisfação [*Selbstbefriedigung*] imediata do espírito absoluto” (*loc. cit.*).

O rebaixamento do conteúdo que se quer manter atado à bela aparência, por outro lado, faz-se valer como um desenvolvimento do mesmo. Hegel interpreta a concepção cristã de Deus que está na base da arte romântica como orientada a uma radicalização do antropomorfismo da religião grega⁸⁷. O ponto de discórdia dessas concepções se apresenta na relação com o sensível. O cristianismo reconhece como uma indignidade a pretensão da imediatez sensível apresentar a alma em seu pleno significado, a saber, o de ser alma em si mesma. Ao recusar a “submersão da alma ao que é corporal” (ES II, p. 261), o conteúdo é impelido, assim, à sua expansão idealizadora, e essa nova visão de Deus, não somente opera nos limites mais amplos e gerais de uma intuição de mundo, mas entranha no processo do próprio fazer artístico, pois a obra também, no aspecto de sua intenção figurativa subordina o sensível e corporal ao propósito da revelação do ânimo espiritual. A “multiplicidade de deuses [Vielgötterei]” (*ib.*, p. 254) é tragada na “não-sensibilidade [Unsinnlichkeit]” (*loc. cit.*). Essa recusa ao fundo essencial da união com o sensível, à retenção da alma no elemento impróprio da corporalidade, acarreta, com isso, um aprofundamento absoluto do conteúdo, pois sabemos, segundo o dimensionamento de Hegel, que “ele se abre para uma multiplicidade sem limites” (ES II, p. 259). Também, nesse sentido da ampliação do conteúdo na arte romântica, podemos remeter ao que nos diz Hegel: “toda a humanidade e seu desenvolvimento inteiro é também sua matéria incomensurável” (*ib.*, p. 260).

É como se a moldura do fenômeno sensível não pudesse mais enquadrar em si, com vistas à plena intuitibilidade, todo o domínio do “desdobramento para uma plenitude infinitamente elevada de colisões interiores e exteriores, dilaceramentos, escalas de sofrimento e para os estágios os mais variados de satisfações” (*ib.*, p. 260) do conteúdo que se enriqueceu em uma concreção artisticamente inabarcável. Ao romper o compromisso entre a necessidade universal e a particularidade abstrata da individualidade substancial grega, o espírito desfaz aquele “vínculo sutil” (ES I, p. 232) que atrela esses lados, de modo que a exposição artística não se satisfaz mais com os “traços justos e adequados” (*ib.*, p. 176) que compete à bela individualidade e àqueles “inícios no interior humano” (*ib.*, p. 232), acolhendo, com igual direito, os “traços marcados do não-belo” (ES II, p. 261), os quais, não obstante, correspondem à

---

⁸⁷ Afirma Hegel: “o cristianismo levou o antropomorfismo muito mais adiante [...]” (ES II, p. 165). Também mais adiante: “o que é o antropomórfico, como já vimos anteriormente, deve ser desse modo primeiramente tornado completo” (*ib.*, p. 253).

“existência real em sua deficiência e determinidades finitas” (*ib.*, p. 260), fazendo com que o significado exceda ao “fenômeno atrofiado” (*loc. cit.*). Em se detendo no paradigma da beleza, a forma artística se revela deficiente à apresentação do desenvolvimento do conteúdo.

Essa situação corresponde à perda do caráter genuflexório da arte anunciado por Hegel (cf. ES I, pp. 117-8). Helmut Kuhn (1974), na recepção dessa perda, atribui à reflexão estética de Hegel essa inevitável “contração” do conceito de arte, pela razão de condicionar o vínculo entre verdade e arte somente mediante o conceito de beleza, de modo que na *Estética*, Hegel preserva um princípio de orientação anagógico, de elevação, ao orientar sua compreensão de beleza ao conceito de “religião da arte”, o que tornaria notória a matiz teológica da *Estética* (p. 255). A objeção que Kuhn faz ao pensamento de Hegel na forma de um contraquestionamento é: “a obra de arte enquanto tal exige e pode exigir do contemplador que ele dobre seus joelhos perante ela?” (p. 256). Devemos, contra essa sugestão de Kuhn, defender Hegel e conceder que a exposição da forma de arte romântica na *Estética* não é senão o reconhecimento de que essa reverência ante a beleza foi dessacralizada. O que está subtendido nesse questionamento de Kuhn, a despeito do suposto luto da questão levantada com o “ideal clássico”, e que pode ser devolvido na forma de uma tréplica em defesa da *Estética* é: o conteúdo da efetividade satisfaz-se ainda na consumação de uma verdade artística? Ao subordinar a arte à religião e, depois, à filosofia, no decurso do “desenvolvimento” da arte romântica, Kuhn permanece vendo nesse procedimento de Hegel apenas um desvio do “impulso anagógico da vertical para a horizontal” (p. 266).

Quando Hegel torna flagrante a desigualdade entre o conteúdo e a forma artísticos genuínos na arte romântica, o que faz com que certo simbolismo retorne como expediente e recurso da fantasia artística moderna, isso não repercute numa esterilidade do fazer artístico⁸⁸. Considerando as coisas sob o aspecto da forma, esta também não restou inerte frente ao “avanço” do conteúdo. Trata-se para Hegel de demarcar, com o mesmo esforço, como a forma subverte e se autonomiza de um conteúdo limitado, determinado. Nisso a distância com a poética e a plástica gregas é tornada cada vez mais

---

⁸⁸ É o que se depreende da afirmação de Hegel: “por meio disso surge novamente a indiferença, inadequação e separação entre a Ideia e a forma – como no simbólico –, mas com a *diferença* essencial de que no romântico a Ideia, cuja deficiência junto ao símbolo apresenta as deficiências do configurar, deve aparecer em si mesma *completa* como espírito e ânimo. Por esta razão, esta perfeição superior se priva da correspondente união com a exterioridade, sendo que somente pode buscar e completar sua verdadeira realidade e aparição em si mesma” (ES I, p. 96).

insuplantável. A poesia grega parte de um encontrado que ela transfigura e ressignifica. Esse modo de invenção (*Erfindung*) liga-se a uma base ou a um suporte natural inarredável e que é condição igualmente da unidade estética. Dissemos acima, e agora façamos um reforço, que o caráter essencial da religião estética grega não se acha na pura ficção, mas no domínio e hegemonia que o interior impõe ao exterior sensível. A adequação do material encontrado com a injunção da significação espiritual que lhe é aposta, que se traduz no encontro da figura humana com o seu mundo ético adequado, de tal modo se consoma e se confunde, que nessa instanciación sensível operada pela fantasia nenhuma exterioridade ressalta do ponto de vista da intuição, pois não há espaço no interior dessa relação para a excrescência simbólica preponderar. Persiste, contudo, um resíduo de heteronomia nessa relação, que reside em não ter se liberado da forma sensível mesma para a expressão do sagrado, heteronomia que torna a grassar e a corromper esse equilíbrio até a ruína e é sinalizada por Hegel no interior da própria mitologia na “figura” abstrata, fria e irônica do destino. Para indicar um relativo contraponto moderno a esta concepção da arte grega, precisamos nos reportar à pintura holandesa tardia.

4.2 Pintura holandesa tardia: quadros de gênero e realismo estético

Hegel saúda a pintura holandesa do seiscentos como expressão da liberdade e da “audácia burguesa” (ES III, p. 271). Se a mitologia é o centro firme que reúne o princípio da produção artística grega e onde as obras encontram sua inteligibilidade última, inversamente, quando procuramos entender os quadros holandeses, “devemos perguntar à sua história” (ES I, p. 180). Não há nenhum inventário poético prévio, a arte holandesa é um acontecimento completamente *a posteriori*. Nem se pode, dos seus quadros de gêneros, esperar a exposição de uma humanidade substancial no sentido grego, mas apenas “*este ser humano*” (ES III, p. 276, *itálicos do autor*). O realismo dessa pintura toca de tal modo as raias da insignificância, que não existe uma emulação mais exata do ideal clássico do que o motivo pictórico referido por Hegel na cena em que uma mãe cata piolhos em seus filhos (cf. ES I, p. 181). Porém, o que constitui uma ofensa ao modelo da exteriorização sensível de uma individualidade bela, suportada em um caráter forjado pela necessidade, ganha, nesse limbo da contingência e nesse “jogo

variegado de configurações singularizadas” (ES II, p. 331), justamente pela “ausência de preocupação pelo exterior” (ES I, p. 181), a “liberdade do interior no exterior que o ideal [agora,] requer” (*loc. cit.*, colchetes nossos). Percebamos aqui a inversão operada, modernamente, precisamente nessa iminente liberação do vínculo com uma exterioridade necessária. Dirá Hegel, depois, no mesmo espírito e a propósito da mesma relação com o exterior, que este deve ser acolhido não para “apenas expressar o interior [*Innerliche*], mas a *interioridade* [*Innigkeit*] que, em vez de se fundir com o exterior, apenas aparece em si mesma reconciliada consigo mesma” (ES II, p. 261, *itálicos do autor*), o que significa dizer, a nosso ver: ao invés de ser clássica (“se fundir com o exterior”), essa interioridade deve ser apenas moderna (“aparece em si mesma reconciliada consigo mesma”), não devendo, portanto, espelhar o caráter divino que, mesmo se embrenhando no trato com a finitude, retorna sempre à sua típica imperturbabilidade, nem potências substanciais impessoais, mas esplender o ânimo consolidado e fortalecido nos perigos da liberdade. Os holandeses, um povo de “pescadores, marinheiros, burgueses, camponeses” (ES II, p. 333), contra a “enorme opinião” (ES III, p. 274), opuseram-se à “*grandezza* dos espanhóis” (ES II, *loc. cit.*) e, ao terem êxito, consolidaram todas as suas virtudes civis e domésticas. Os feitos desse povo são inteiramente consagrados “pela liberdade conquistada por eles mesmos” (ES II, *loc. cit.*), não há nenhum modelo arquipoético que forneça determinações para suas ações. As matérias artísticas que preenchem as cenas que eles pintaram não surgiram de nenhum material poético *a priori*, de um passado heróico, mas concernem a um conteúdo que “nenhum outro povo, sob outras relações, teria tido a idéia” (*loc. cit.*) de transmutar em arte. O espírito desse povo, complementa Hegel, demonstra a completa “satisfação no presente da vida” (*loc. cit.*), por isso a arte moderna, com a pintura holandesa, aparece, nesse horizonte do risco histórico, não como o que protagoniza o primeiro dia da criação, e sim como momento da comemoração do “domingo da vida” (ES III, p. 275).

É do solo histórico e da prosa da vida que se apronta, para a arte holandesa tardia, uma “base substancial” (ES II, p. 333). A liberdade em sustentar, ou melhor, em configurar um conteúdo que, em meio às “penosas lutas e esforço árduo” (*loc. cit.*), é antes arrancado à efetividade ao invés de ser prefigurado pela arte, repercute nessa autonomia subjetiva frente a uma exterioridade sensível que não se mostra mais como necessária, inclusive “não se trata de modo algum para o artista, em sua produção, de

nos fornecer mediante a obra de arte uma representação do objeto que ele nos mostra” (*loc. cit.*). A “artificialidade da produção” (ES I, p. 180) ressalta para arte, então, não mais somente em sua dimensão de aprimoramento técnico, mas em sua posição elevada que, além de degradar as figuras sensíveis impróprias, como o clássico o fez com o animalesco, dispensa-se inclusive da clausura de uma figura sensível prioritária, da “forma significativa” exclusiva, pois que “consumiu tudo o que é reciprocamente separado, [...] toda limitação da existência espiritual” (ES II, p. 253).

Essa proveniência histórica do conteúdo da arte moderna proporciona ao formar um espaço de atuação livre de constrangimentos definidos, o conteúdo não é apenas o que é elaborado para a consecução de um equilíbrio, mas é essencialmente produzido e eleito, ademais ele já está instalado “na representação e no sentimento fora do âmbito artístico” (*ib.*, p. 260), foi conquistado e apropriado diretamente da e na efetividade, não constitui mais uma prerrogativa da arte anunciá-lo em sua necessidade e verdade. O configurar obseda o conteúdo nessa mesma disposição livre que o plasmou a partir da contingência histórica, abrindo-se prodigamente à “invenção arbitrária” (*ib.*, p. 342). “A efetividade superior” (ES I, p. 35) se evade do domínio religioso da arte.

É natural que com a contração do elemento sensível ou a minimização de sua relevância para a unidade estética da obra, não seja mais o mero critério da apreensão intuitiva e do sentimento que apareça como crivo da fruição da arte. Hegel introduz, atento a esse contexto, a necessidade de uma “pedra de toque superior e de uma forma de comprovação diferente” (ES I, p. 34), pois a “impressão que elas [as obras de arte modernas] provocam é de natureza reflexiva” (*loc. cit.*). Com a introdução dessa nova exigência, Hegel abre uma perspectiva para além de uma estética do gosto, tal como essa recebe sua formulação no formalismo da *Terceira crítica* kantiana, enquanto nessa obra as regras universais para arte estão fundadas na “validade subjetiva universal da complacência, que ligamos à representação do objeto que denominamos belo” (CFJ, p. 62), sendo que tal complacência é apenas o nome de um assentimento universal de um sentimento específico, que é referido na expressão “beleza”. Vale aqui mencionar o reconhecimento de Ernst Bloch (1982) de que Hegel, em oposição a uma concepção estética que mantém o belo, assim como o sublime, nos limites do jogo formal das faculdades do ânimo, purificados de qualquer tendência e interesse (p. 256), nos lega uma “estética do conteúdo” (p. 269). De fato, a depreender da leitura hegeliana da pintura holandesa tardia, não é mais possível pensar um acordo subjetivamente

estruturado e condicionante da matéria artística que vem de fora, pois esta matéria e a relativa beleza que lhe adere não podem mais ser reconhecidas com base unicamente no parâmetro de um sentimento universal. Gethmann-Siefert (1997) percebe esse novo critério da “comprovação” estética quando afirma que o “sentido” da pintura holandesa não é revelado mais imediatamente, mas precisa ser “reconstituído por um comentário histórico e cultural apropriado” (p. 79). É exatamente esta a perspectiva que é construída por Hegel na *Estética*, quando reconhece, a propósito dos holandeses, que “o conteúdo universal de suas imagens é constituído [...] pela satisfação e atrevimento no sentimento de si e pelo fato de deverem tudo isso à sua própria atividade” (ES I, p. 180). A relevância artística do conteúdo descortina-se mediante as circunstâncias históricas. Por meio da ambientação histórica o conteúdo “não é tão comum como acreditamos costumeiramente” (*loc. cit.*). No fato de que a obra agora solicita a participação da reflexão, para seu gozo e apropriação, trata-se, contudo, não de uma reflexão que confirma o que está condicionado subjetivamente *a priori*, mas de estabelecer uma solidariedade estética através de juízos não simplesmente estéticos, isto é, baseados no apelo a uma complacência universal pelo sentimento: “hoje, diz-nos Hegel, além da fruição imediata, as obras de arte também suscitam em nós o juízo” (ES I, p. 35).

O que precisamos destacar da leitura hegeliana da pintura holandesa é a clareza que ganha o princípio moderno que atine à forma, que reside no recuo reflexivo diante de uma exterioridade tornada dependente de um significado espiritual e que se trafica em uma objetividade não mais meramente apresentada, mas recriada. Ao efetuar essa astúcia do subjetivo, o formar se atrela ainda a um conteúdo, mesmo que insignificante, e o *medium* da pintura mesma concede ainda esta unidade figurativa de um propósito subjetivo com um conteúdo que tende, do ponto de vista estritamente artístico, à completa irrelevância.

4.3 Humor subjetivo e desintegração da arte

No humor subjetivo, acirra-se essa preponderância do subjetivo até o ensimesmamento formal: “a autonomia de um conteúdo objetivo e da conexão da forma em si mesma firme, dada por meio da coisa, é em si mesma destruída” (ES II, p. 336). A

descrição de Hegel sugere, então, que no subjetivismo do humor a desunião entre o conteúdo e a forma atinge seu paroxismo, de modo que o comportamento dessa “figura” da arte parece residir no movimento unilateral da forma, considerando que tal humor não se limita somente à astúcia que perverte a objetividade, porém, efetua mesmo uma deposição dos objetos: “o autor abandona a si mesmo assim como a seus objetos” (*loc. cit.*).

Na *Estética*, Hegel menciona o escritor Jean Paul Richter como representante desse tipo de humor subjetivo, tecendo concisas descrições a respeito de seu estilo, mas não sem veemência no teor crítico das mesmas. O ponto de partida de Hegel para a caracterização desse humor deve ser posto na autopromoção e, portanto, no superdimensionamento do “valor espiritual desta personalidade” (*loc. cit.*) que se intromete plenamente no conteúdo. Podemos ter uma noção do que tem em vista essa rígida consideração de Hegel, tendo em vista que ele é econômico nas referências, ao nos reportarmos à novela de Jean Paul Richter *Vida de Quintus Fixlein*, escrita em 1796 e que está compreendida no período que se costuma chamar *Frühromantik*. A obra já controverte a atenção do leitor pelo prefácio – o da segunda edição especificamente –, pois sua composição se distancia muito do que se espera da objetividade e concisão de um prefácio, em sua função de apresentação ou, até mesmo, da função de recensão breve do conteúdo da obra. O próprio prefácio é desenvolvido, no que se refere ao seu teor, na procura de alcançar um prefácio e, nesse contexto, as próprias circunstâncias em que ele era meditado e forjado são trazidas para dentro da composição, de modo que o prefácio se estende nessa brincadeira de uma narrativa que se demora nessa procura pelo sentido do prefácio e pela necessidade de realizar um prefácio, o qual chega a ser comparado a uma “mulher desconhecida” e intrigante numa carruagem que escapa cada vez mais da vista à tentativa de aproximação, deixando um rastro de poeira atrás de si, que infelizmente não se transforma em “pó de diamantes” (p. 17). A unidade do prefácio é feita de retalhos que não se emendam e, talvez, não o queiram mesmo remendar-se: são considerações sobre o prefácio, eventualidades chistosas, pensamentos espirituosos e o rebatimento da recepção crítica da primeira edição através da construção de um diálogo cômico entre o próprio Jean Paul, que se faz passar pelo próprio protagonista da novela, e o “conselheiro artístico”⁸⁹, de quem Jean Paul procura

---

⁸⁹ Trata-se de uma personagem que Jean Paul cria para representar a crítica da qual ele faz troça, para quem Jean Paul, num dado momento da conversa, faz a seguinte justificativa: “se os leitores, e sobretudo as leitoras, não gostam de meu caráter cômico ou em geral não compreendem os caracteres

obter o juízo e uma avaliação, no sentido de saber se o escritor teria tratado com justeza o caráter do herói. Em meio a esses retalhos é intercalada constantemente a mensagem irônica “o prefácio prossegue”. O resultado é que o próprio prefácio é tornado uma pilhéria contra o formato literário do prefácio.

Quanto à matéria da novela propriamente, ela versa sobre a vida pacata de Fixlein, um jovem de um pequeno vilarejo protestante alemão, cuja ambição reside em se tornar um professor de ginásio, mas que, em certa altura de sua biografia, descobre sua verdadeira vocação como pastor, função que lhe é, depois, oficialmente concedida. A novela se demora no desenrolar dos anos de formação religiosa e espiritual de Fixlein. A trama da novela é bastante simples e sem grandes eventualidades e acontecimentos, desenrolada na monotonia do ambiente idílico da pequena comunidade. O único elemento que quebra essa monotonia é o suspense mantido por Jean Paul em torno de uma “maldição familiar” de que Fixlein se sente perseguido: o fato de que seu pai e seu irmão mais velho morreram na mesma idade de 32 anos, idade que Fixlein completa quando sua vida se preenche de sentido, com a descoberta do amor na companheira de infância, com a vinda de um filho e com a consagração de sua função de cura da comunidade. Esta superstição de morte e de destino é igualmente tornada nula pela obediência e fé em outra superstição que é cumprida pela piedosa e amante mulher de Fixlein, a qual, por meio de sua crença e ato, desfaz a amarração desse fim fatídico e aguardado pelo marido, de modo que esse desenlace salvífico torna-se também irônico, ao fazer valer o princípio de que superstição com superstição se paga⁹⁰. Acontece que não se trata de uma composição convencional de uma novela, pois que a linearidade da narrativa é constantemente interrompida pelos juízos inesperados do escritor e por suas digressões satíricas acerca da corrupção na compra de cargos públicos – Jean Paul chega até mesmo a inserir uma tabela financeira comparativa de valores fixados para se alcançar determinadas funções estatais. Esses elementos, de um

---

imperfeitos, eu explico facilmente a razão: é que eles não tem gosto para escritores humoristas, com tanto mais razão para humoristas em ação; ademais é mais difícil para uma fantasia estreita se colocar na pele de caracteres relativamente imperfeitos do que na de caracteres perfeitos e de se interessar pelos primeiros, afinal de contas um leitor prefere um herói que se lhe assemelhe do que a outro que não; estando bem entendido que por um homem que se lhe assemelhe ele entende sempre um homem magnífico” (p. 19).

⁹⁰ A esposa de Fixlein desfaz a maldição familiar por meio do cumprimento banal de dois ritos supersticiosos que consistem em: 1) posicionar-se um pouco mais recuada do marido no altar, no momento da cerimônia do casamento e 2) dormir antes do marido na noite de núpcias. De acordo com a crença popular, estes ritos garantiriam ao indivíduo que o realizasse a reservada “sorte” de morrer antes de seu par.

prosaismo completamente atípico para uma novela, convivem na alternância com uma fantasia poética cumulada de simbolismos. O autor aparece inopinada e freqüentemente no meio da caracterização das personagens e das cenas para remoer seu lamento com a crítica literária. O cúmulo dessa intromissão ocorre nos últimos capítulos – os quais, aliás, Jean Paul denomina, em mais um gracejo, de fichários –, quando o próprio escritor entra na narrativa e recebe diretamente do protagonista as recomendações e o material biográfico para receber seu tratamento literário. Não deixa de ser engenhoso o modo como Jean Paul cria este interstício formal em que ele aparece para o leitor, a um só tempo, como narrador e como personagem agente, introduzindo uma dobra na dimensão diegética da narrativa. Com respeito a estas intervenções e manipulações arbitrárias, podemos dizer que o dinamismo do conteúdo é conduzido para o momento da própria forma e das possibilidades ficcionais, a atenção é atraída para o que possa haver de interessante no malabarismo subjetivo da trama formal da novela.

Tais são os elementos que podem referir de maneira mais circunstanciada a reprovação hegeliana do subjetivismo desse humor e, no preciso caso de Jean Paul, o fato de que

ele se ressaltava pelas junções barrocas das coisas objetivamente as mais distantes e pela confusão a mais embaralhada de objetos, cuja relação é algo inteiramente subjetivo. A questão principal permanece as idas e vindas do humor, que apenas faz uso de cada conteúdo para fazer valer nele seu chiste subjetivo (ES II, p. 336).

Contudo, este procedimento humorístico subestimado por Hegel, que arrisca cair num formalismo estético desarrazoado, não aparece para o escritor como um resultado accidental, mas antes, como uma meta consciente de seus investimentos literários e de seus processos criativos. O próprio Jean Paul reconhece, no referido prefácio, a falta de interesse estético em “fazer a toalete diante do espelho da crítica” (p. 18). Mais à frente, no mesmo prefácio, este deliberado posicionamento humorístico que adota Jean Paul é reforçado inteiramente pela citação que ele faz de F. Schlegel: “do mesmo modo que existe um pensamento puro sem nenhuma matéria (o que é um puro absurdo), podem igualmente existir excelentes representações poéticas sem fundo” (p. 21). Aqui achamos necessário fazer uma breve remissão a Benjamim, no que pode provisoriamente fazer apoio à leitura de Hegel do humor subjetivo, no sentido de que aquele faz nota, em sua interpretação do romantismo alemão, desenvolvida n’*O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, de que “na produção poética do primeiro romantismo existe uma

ironia que não só afeta a matéria como também não se importa com a unidade da forma poética” (p. 90)⁹¹. É certo que Benjamin ressalta desse fenômeno, por outro lado, a eficácia positiva dessa destruição formal, na medida em que ele entende a crítica de arte, no interior do romantismo, como veiculada pela existência em ato mesmo da obra, e não como um domínio separado que dita princípios formais ou procede ao aferimento do que foi artisticamente executado a um horizonte de regras pré-estabelecidas. A obra mesma, enquanto experimento, é o medium-de-reflexão que pode ampliar e destruir as barreiras formais do fazer artístico. Encontramos nisso uma concepção de romantismo que imanentiza, por assim dizer, o princípio da forma na realidade estética da obra, imanentização que Benjamin entende ser ao mesmo tempo a destituição do lugar de “juiz de arte” em prol do de “crítico de arte” e que é operada por meio desse processo objetivo de “autojulgamento da obra” (*ib.*, p. 74).

Embora, no que refere ao aspecto da forma, Benjamin queira distanciar o romantismo da leitura que enxerga nele somente a “ausência de limites subjetivos” (p. 93), concedendo ao mesmo um momento objetivo nessa aposta na destruição das formas, visto que o caráter destrutivo da crítica conduz as obras a um aperfeiçoamento e a uma aproximação à idéia da arte, e aqui reside propriamente a ironia (formal) da arte, por outro lado, ele, fazendo eco a Hegel, reconhece que, quanto ao conteúdo e à matéria, tal ironia é “negativa e subjetiva” (p. 92). Hegel está ciente, com respeito a seu presente, que esta autonomização formal vem de par com a relativização do conteúdo e com a desagregação material da arte:

a progressão e término da arte romântica⁹², em contrapartida, é a dissolução interior da matéria artística mesma, que se desfaz em seus elementos, um tornar-se livre de suas partes, com o qual inversamente se elevam a habilidade subjetiva e arte da exposição e, quanto mais solto se torna o substancial, tanto mais elas se tornam perfeitas (ES II, p. 311).

Isso vem a significar que a experimentação formal deve, igualmente, receber uma valência positiva na *Estética*, e que o meramente negativo deve ser avaliado somente no fato da reclusão formal a que tende o humor subjetivo e na satisfação exclusiva com esse aspecto unilateral. Nesse sentido, o que separa a leitura de Benjamin da de Hegel,

⁹¹ Afirma também Benjamin: “a ironização da forma consiste em sua destruição voluntária” (p. 91).

⁹² Vale ressaltar aqui que não pretendemos tornar equívocos o termo “romântica” presente nesta citação de Hegel e o termo “romantismo” a que alude a interpretação de Benjamin. Sabemos que eles abarcam objetos diferentes em suas amplitudes, mas também, sabemos que a extensão do primeiro termo compreende a extensão do segundo, do ponto de vista da reflexão estética de Hegel.

nesse ponto, temos que procurar na radicalização de uma crítica da genialidade⁹³, que se encontra claramente naquele, ao passo que no que diz respeito a Hegel, precisamos acatar que, mesmo em meio à dissolução da arte romântica, ele ainda vislumbra na produção artística de seu tempo um “grande artista” (*ib.*, p. 341), o qual “ainda introduz seu gênio nisso [no conteúdo]” (*loc. cit.*). Benjamim, por sua vez, ao lado do conceito de “ideia da arte”, que responde pela dimensão formal das obras, ele introduz o conceito de “ideal da arte”, que responde pela determinação do conteúdo, neste último conceito, Benjamim – e nisso a sua tese sobre o romantismo intensifica seu propósito de demolição da arte de gênio – se levanta contra qualquer apriorismo do conteúdo.

Por outro lado, Hegel recontextualiza o caráter “firme [*ferme*]” (ES II, p. 339) da relação entre forma e conteúdo ou entre artista e matéria, liberando a criação de uma exposição determinada e de uma seriedade última (cf. p. 338), fazendo com que a fantasia artística assuma a condição prosaica de *tabula rasa* (p. 340), destinando o fazer artístico ao duplo esvaziamento que atine à forma e ao conteúdo, quando consideramos ambos do ponto de vista substancial:

a subjetividade do artista está acima de sua matéria e de sua produção, na medida em que ela não é mais dominada por condições dadas de um círculo em si mesmo já determinado do conteúdo assim como da Forma, mas mantém completamente *em sua força e escolha* tanto o conteúdo quanto o modo de configuração deste” (*ib.*, p. 337, *itálicos* nossos).

Em torno desse diagnóstico que aponta para a situação da arte próxima e no presente de Hegel, cuja expressão mais epigramática talvez esteja dada na sentença “o pensamento e a reflexão sobrepujaram a bela arte” (ES I. p. 34), nutre-se a querela infinita do “fim da arte” ou, na expressão de Eva Geulen (2007), o “rumor [*Gerücht*]” do fim da arte. Na reserva desse crescente “afeto anti-estético” (GEULEN, 2007, p. 15), diversas leituras pretendem contornar essa tendência a um “nihilismo estético” (HILMER, 1997, p. 260) em que a atualidade parece desembocar. A leitura de Geulen, por exemplo, em polêmica com “um discurso do fim da arte” (p. 15) contemporâneo, pretende destacar a “pluralização democrática” (p. 28) dos múltiplos fins em Hegel

⁹³ Afirma, a esse propósito, Benjamim: “a obra não é, como Herder considerava, essencialmente uma revelação e um mistério da genialidade criativa, que se poderia até mesmo denominar de o mistério da substância; ela é um mistério da ordem, revelação de sua absoluta dependência com relação à Ideia da arte, de seu eterno e indestrutível ser-superado na mesma. Neste sentido, Schlegel conhece ‘limites da obra visível’ além dos quais abre-se o âmbito da obra invisível, da Ideia da arte. A crença na indestrutibilidade da obra, tal como se exprime nos dramas irônicos de Tieck e nos romances esfarrapados de Jean-Paul, era uma convicção mística fundamental do primeiro romantismo” (p. 92).

para, desta feita, tanto amenizar o tom apocalíptico de um fim definitivo e, assim, abolir o vínculo estrito da *Estética* com o que se denomina de “pós-moderno”, já que o próprio Hegel apresentaria o fenômeno do fim da arte de maneira difusa em sua exposição, como um princípio imanente de desenvolvimento do objeto arte, quanto para relativizar semanticamente a noção de fim. No contraponto dessas leituras, que resistem polemicamente ao sentido definitivo do fim da arte, podemos situar aquelas que se baseiam em uma compreensão unívoca de fim e o identificam com o fim da bela arte grega, entendendo que a arte romântica seria uma espécie de processo de fim continuado, para o bem ou para o mal. Nessa direção vai a leitura de Albert Hofstadter (1974), para quem o processo de decomposição e fim da arte, como formula sucintamente Dieter Henrich (1974) a respeito daquele, “estaria ainda sempre em curso” (p. 297). A interpretação de Hamacher (2005), já aludida antes, pertence também a este horizonte de compreensão que retroage o fim da arte ao momento de dissolução do clássico, no caso, por força da comédia, em virtude do fato de que nesta o “si triunfou sobre a substância” (p. 148). O ensaio de Marco Werle (2011) sobre o fim da arte em Hegel parece também se posicionar nessa perspectiva de minimizar as generalizações descabidas, na medida em que isso pode implicar o pensamento de Hegel, concebendo o fim da arte não como “término” (p. 41), mas como um processo que “reúne um conjunto de fatores duradouros” (p. 11), tendo como relativo ganho “um conjunto de afirmações sobre como a arte não pode mais ser feita” (p. 110). Não nos ocuparemos, para o presente trabalho, de detalhar os pormenores dessas leituras e interpretações sobre o fim da arte na *Estética*, nem apresentar as variações que elas assumem, interessa-nos, antes, desenvolver imanentemente o tema do “fim da arte” a partir da figura objeto de nossa discussão: o humor objetivo.

Em todo o desenvolvimento da forma de arte romântica, o estranhamento recíproco entre forma e conteúdo constitui a legislação interna desse processo. Embora a negatividade infinita ocupe o centro dessa forma de arte e carregue consigo a tendência a suprimir completamente “a efusão no que é corporal” (*ib.*, p. 255), entretanto, o elemento exterior sensível, reconhece Hegel, soube “sempre mais e mais conquistar novamente para si validade de modo positivo” (*ib.*, p. 338). O sentido desta concessão, entendemos, reside no fato de que a forma de arte romântica logrou sempre garantir uma aparência no interior da esfera ampliada da arte moderna, e de se determinar para um fenômeno estético definido, abstraindo aqui os variados modos em

que a incontinência mútua de forma e conteúdo compromete a firmeza da configuração. Porém, no limiar do humor subjetivo e no seu pendor para a completa separação e reclusão formais, introduzimo-nos aí num ambiente dissolutor das condições mesmas das quais a figuração artística pode auferir uma aparência estética determinada, pois concebemos na impossibilidade, levada ao limite, do vínculo entre forma e conteúdo, na medida em que essa relação ainda possa ser depositária de uma referência à efetividade e à objetividade – o que na “imitação subjetiva do existente” pode ser admitido em seu propósito de “tornar estável a aparência transitória” (ES II, p. 334) ⁹⁴ –, a impossibilidade mesma de uma aparência estética. Há, nisso, uma retração da consistência da obra ao limiar da superfície, poderíamos dizer.

Mas se, por um lado, o humor subjetivo tangencia o nada estético, por outro ele ainda consegue se retrair para dentro de uma figura limite que Hegel instancia em Sterne e Hippel, os quais se apresentam como dotados de um humor subjetivo profundo. Nesse humor, a intercessão entre conteúdo e forma é, conceda-nos a expressão, infinitesimal, mínima, contudo, esses contatos e encontros desses lados separados, que agora como que somente se atritam ocasionalmente, podem “fazer o substancial surgir de sua contingência mesma” (*ib.*, p. 337), e nessa obediência ao ritmo, como expressa Hegel, de “um vadiar continuado” (*loc. cit.*), fazem cintilar o “ponto de luz do espírito” (*loc. cit.*).

---

⁹⁴ Vale aqui a menção à reflexão de Baudelaire publicada em seu ensaio *O pintor da vida moderna*, aproximadamente três décadas depois, que se alinha plenamente a esta intuição de Hegel acerca da arte moderna. Neste ensaio, Baudelaire avalia com entusiasmo a obra do pintor Constantin Guys, composta de desenhos e ilustrações, em sua maioria feita à base de pena e tinta d’água, onde são retratadas cenas da vida e dos costumes modernos. Baudelaire destaca da produção de Guys características e intuições fundamentais da fantasia e da poesia pictórica de seu tempo, os quais são ampliados à condição de princípios estéticos. Seguem alguns trechos em que podemos rastrear as afinidades da reflexão de Baudelaire com a supracitada intuição de Hegel: “a modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável” (p. 35); “ele buscou [Guys] por toda parte a beleza passageira, fugaz, da vida presente, o caráter daquilo que o leitor nos permitiu chamar a *modernidade*. Frequentemente estranho, violento, excessivo, mas sempre poético, ele soube concentrar em seus desenhos o sabor amargo ou capitoso do vinho da Vida” (p. 87).

4.4 Humor objetivo e aparência da arte

4.4.1 A ambivalência do humor objetivo

Compreendemos que esta tarefa de dissolução mesma da aparência estética é preparada por Hegel e entregue à execução do *humor objetivo*. Um primeiro argumento que pode nos auxiliar é a homologia que pode ser feita com o protagonismo da comédia no processo de dissolução do ideal clássico. A comédia torna flagrante o esvaziamento objetivo através dos caracteres que se dissolvem na tolice mesma e na aparência inessencial. A consideração crítica da figura do humor subjetivo na *Estética* se aproxima em muito ao tratamento do caráter ridículo na comédia, tal como interpretou Hegel este caráter. O subjetivismo do humor moderno pode ser encarado também como uma construção que se dissolve em si mesma, pois no humor também se trata do “tornar-se livre da subjetividade interior” (*ib.*, p. 343), tal como na caracterização do ridículo cômico, com a diferença que, enquanto a dissolução no caráter cômico se passa à revelia da segurança de si, posto que ele é ingenuamente presunçoso, no humorista moderno, por sua vez, essa presunção consiste em um posicionamento consciente, no instalar-se deliberado em meio a uma inconsistência objetiva, e o de “deixar-se decompor-se e dissolver-se em si mesmo tudo o que se quer fazer objetivo” (*ib.*, p. 336). A consciência cômica é chamada a dissolver essa inconsistência estabelecendo uma referência objetiva, mesmo que na forma de uma relação com o presente esvaziado e uma perseverança naquilo que sobra dessa tensão com o negativo – a certeza de si mesma e o riso; o humor objetivo, por sua vez, é situado nesse lugar homólogo ao que outrora pertenceu à divina comédia grega, com a função de consumir esta dissolução para a qual o humor subjetivo caminha, em meio aos seus despropósitos e em sua “confusão a mais embaralhada de objetos, cuja relação é algo inteiramente subjetivo” (*ib.*, p. 336).

Mas essa figura limite da arte romântica a que está reservada a tarefa espinhosa de dissolução, responde também pela tarefa contraditória de reunião, pois a situação em que emerge a lacuna para o humor objetivo recobra igualmente aquele

papel de reconciliação dos extremos que o epigrama procurou remediar⁹⁵. O próprio Hegel alude diretamente ao estado de cisão para o qual tende e no interior do qual desde sempre está capturada a arte romântica, e o faz antes do seu anúncio da problemática figura do *humor objetivo*, o que produz uma certa expectativa em torno de uma síntese ou unidade artísticas que se endereça a esta forma objetiva de humor. Afirma Hegel:

a arte romântica era desde sempre a cisão mais profunda da interioridade que se satisfazia a si em si mesma, a qual, uma vez que o objetivo não corresponde completamente ao espírito em geral existente em si mesmo, permaneceu quebrada ou indiferente contra o objetivo. Esta oposição desenvolveu-se no decurso da arte romântica de tal modo que tivemos de aportar no único interesse para a exterioridade contingente ou para a subjetividade igualmente contingente (*ib.*, p. 343-44).

Dieter Henrich (2008) reconhece essa ambivalência que constitui o desígnio do humor objetivo no binômio “desintegração [*Zerfall*]” e “síntese” (p. 94). Para Henrich, essa ambígua demanda que a *Estética* permite dirigir ao humor objetivo constitui o núcleo paradoxal dessa figura e a razão por que ela permanecerá insolúvel, embora essa leitura conceda aberturas para outras hipóteses interpretativas. Henrich apresenta o humor objetivo como um momento particular no interior de uma tópica que ele organiza para a discussão do diagnóstico de Hegel sobre a situação da arte moderna (p. 76). Os outros dois momentos da tópica são elencados nos seguintes pontos: o *humanus* como o “novo sagrado” e a tese da parcialidade da obra moderna (*loc. cit.*). A preocupação de Hegel estaria centrada nas complicações supervenientes à “subjetividade liberada do artista” (*loc. cit.*) moderno, o que nos é tornado familiar hoje pela expressão “autonomia formal”, conseqüentemente, no perigo em que arrisca se colocar semelhante subjetividade artística. Uma arte assim pautada – seria esse, sugere Henrich, o receio de Hegel – “conduzir-se-á por si mesma, no vazio de seu móvel formalismo, ao desaparecimento” (*loc. cit.*).

Dado esse caráter exclusivamente dissolutivo do humor subjetivo, Henrich o caracteriza como uma forma de humor aparentado à ironia, pelo fato da ironia moderna consumir a “soberania da subjetividade sobre toda efetividade” (p. 85), para discerni-lo do humor cômico que alcança a “segurança de si” (*loc. cit.*) na dissolução da aparência. Essa diferença torna marcante a resistência de Hegel em conceder ao “programa da

---

⁹⁵ Hegel estabelece uma similitude com a figura do epigrama nos encaminhamentos finais d’*O fim da arte romântica*, reconhecendo a necessidade de encontrar uma “Forma semelhante” (ES II, p. 343) para a resolução da separação.

ironia” (*loc. cit.*) o *status* de “princípio de obras de arte efetivas” (*loc. cit.*), como também fortalece a necessidade de que o humor objetivo, para existir, deve se aproximar do princípio da comédia, embora esta aproximação não seja explorada e desdobrada por Henrich. Ele acredita que a distinção insinuada por Hegel entre as duas figuras modernas do humor apresenta complicações do ponto de vista terminológico mesmo, pois tanto a expressão “humor subjetivo” resvala em um pleonismo, como a sua antítese, “humor objetivo”, revela um sentido contraditório, apostando, com isso, que Hegel procederia a uma reelaboração dessas rubricas estéticas. Esse argumento, juntamente a outros argumentos mais secundários, faz parte de uma constelação de esforços exegéticos que tem por intuito fundamental apresentar o humor objetivo somente do ponto de vista de uma figura problemática e deficiente.

Em tese, o humor objetivo, segundo a exigência de uma firme distinção, deveria se apresentar como a possibilidade de conexão entre essa exterioridade objetiva abandonada e o encerramento formal da subjetividade, mas no modo como ele é “executado” na *Estética*, entrevemos nele somente a condição de uma variação do humor subjetivo e, por isso, afirma Henrich, ele permanece “um exercício da liberdade subjetiva” (p. 94). A recensão de Hamann não nos mune de material suficiente para decidir com precisão essa distinção imperfeita em que a *Estética* se detém, lá a distinção obedece ao mesmo espírito e parece ser apenas uma questão de separar, no interior do puro subjetivo ainda, um humor sem expansão de um humor dotado de rica espirituosidade que acede a “figuras individuais” (p. 89), o que leva Henrich a concluir que o humor objetivo permanece falho em sua requerida função de reunir os extremos, “nos quais a arte romântica se desagrega” (p. 98).

A leitura de Henrich, nesses termos, destina o humor objetivo da *Estética* a sua eficácia apenas dissolutiva, visto que ele permanece uma “mera variação do jogo subjetivo do humor” (p. 103), sendo negada a função sintética que ele presume, para isso seria preciso novamente reaver um certo “equilíbrio com a subjetividade desdobrada” (*loc. cit.*). Desse fracasso do humor objetivo em sua tarefa de síntese, Henrich depreende uma relativa esterilidade da *Estética* no sentido de uma abertura para o futuro do exercício da arte, pois justamente ao impossibilitar a formação de uma figura artística apropriada, sustentada mesmo no momento final de ruína da arte romântica, a *Estética* promove a equivalência, que o próprio Hegel manifestamente procurou evitar, da “tese do fim” com a “tese da desintegração definitiva” (p. 105).

A expectativa de Henrich de consumação de uma figura final permanece no interior de uma exigência figurativa da arte. Trata-se da unidade estética de um conteúdo particular e expressão apropriada, cuja ultrapassagem Hegel precisa apresentar e que consiste no momento do “desfazer-se destes lados, por meio de que a arte mesma se suprime” (ES II, p. 363). O humor objetivo se encarrega dessa tarefa paradoxal de apresentar em uma aparição o evento do desaparecimento da aparência mesma, ou melhor, de apresentar “a arte se ultrapassando a si própria, mas no interior de seu próprio âmbito e na própria Forma artística” (ES I, p. 95). Tal empreendimento, colocado nesses termos, é o que efetuou a comédia. A consciência cômica operou a dissolução da arte clássica mantendo uma referência a um conteúdo determinado, embora na sua relação com o presente em ruínas o que ela mostra é justamente esse esvaziamento do conteúdo, logrando, destarte, sustentar uma aparência estética invertida. A comédia é a aparência da “autodestruição” (ES IV, p. 275), fazendo prosperar a serenidade alegre e a segurança subjetiva na “Forma negativa” (ES IV, p. 275).

Com relação à dissolução que empreende o humor objetivo, a sustentação de uma aparência estética determinada se mostra inviável. Antes de tudo, porque a referência a um conteúdo determinado torna-se contraproducente à arte mesma. O princípio da forma não adere mais ao “ser familiar” (cf. ES II, p. 340) de um conteúdo específico da consciência de um povo particular. Não há mais nenhuma unidade predeterminada “com a natureza” (*loc. cit.*).

4.4.2 O *Divã Oriental-Occidental* de Goethe

Um exemplo desse exílio deliberado da fantasia Hegel encontra no *Divã ocidental-oriental* de Goethe, que visita conteúdos alheios sem permanecer uma subjetividade estranha, ao contrário, é a intimidade surpreendente com que a matéria é penetrada que assegura o interesse. Nesse conjunto de poemas que constitui o *Divã*, Goethe faz apelo ao entusiasmo do poeta persa Hafiz, que viveu no século XIV, na cidade de Chiraz, no Irã. Os poemas de Hafiz, nos quais se espelham os do *Divã*,

tratam-se de odes, de teor amoroso, eivados de uma inspiração místico-religiosa, mas igualmente peregrina pelo profano, tal como Goethe alerta, num dos poemas iniciais.

Hafiz especialmente provoca escândalo
(*Accusation*, p. 47)

Os poemas de Hafiz tinham sido recentemente traduzidos na Alemanha, por influência do próprio Goethe, e provocaram tal impressão no espírito dele que o maior poeta da Alemanha de então se entrega ao enlevo do Oriente, na ambição de

Respirar o ar dos patriarcas!
(*Hégire*, p. 27)

Goethe canta, por meio de uma identificação poética, a rivalidade benfazeja que Hafiz proporciona:

[...] Poeta mais favorecido de todos!
[...]
Pois tu vieste de longe com tuas brasas eternas,
Para instigar de frescor um coração alemão.
(*Imitation*, p. 50)

Não é preciso ler Hafiz para adivinhar o que Goethe encontrou nele, pois o *Divã* está repleto de panegíricos à sua poesia, pelos quais se pressente uma devoção cumulada de amor sensual, de ardor amoroso, uma devoção que somente se liga a Deus através da beleza desse amor: uma elevação mística somente possível a quem plenamente se consome voluntariamente nesse amor. Goethe nos apresenta uma panóplia de elementos e signos que pertence a essa cultura do Islã, ao povo mulçumano, assim como o que há de mais nobre e de mais puro e que foi legado pela antiga cultura persa e que se preservou no mundo que Hafiz canta: são talismãs, abraxás, a poeira do deserto e sua linguagem, as tendas, a rosa e o seu perfume, o almíscar, as papoulas, as gemas dos amuletos e suas insígnias, esmeraldas que fornecem a luz do olhar da amada, os turbantes que se transformam em coroas da grandeza, tudo isso tratado por um ânimo que ilumina com e para o sentimento do maravilhoso e despojado da superstição grosseira. Além desse mundo de objetos, coisas, são reunidos fragmentos do universo político e religioso espalhados nas figuras da diligência e reverência dos vizires, a pureza sacerdotal dos dervixes, o sacro imperador, poetas místicos, Maomé, Meca, o deserto, o Al Corão, as virgens sagradas, o paraíso, a bravura dos guerreiros e o elo que tudo edifica e sustenta: a fé em Deus. Tudo isso, em muitos momentos, aliados a motivos e individualidades provenientes do mundo cristão e do paganismo grego, num

sincretismo poético cuja unidade está dada na matéria da reconciliação pelo amor e na unidade essencial que este estabelece com a fé.

É o sexagenário Goethe que compõe tais poemas, escritos por volta de 1815, então um poeta e homem já amadurecidos. E a matéria dos poemas ⁹⁶, mais determinadamente, deixa transparecer não qualquer amor tomado em abstrato, mas o amor que é reencontrado nesse momento que se espera votado à sabedoria, quando

O espírito mesmo não saberia se satisfazer
Se, preocupado com uma nova forma,
Ele não pusesse fim a esta forma morta.
(*Imitation*, p. 51)

E a esta nova forma, de onde brotam as canções do desejo, o poeta se entrega,

Para alisar e polir teu [do poeta] coração,
(*À Hafiz*, p. 53)

ainda que surja, nessa entrega, o temor e a relutância ante a delicadeza insidiosa das tranças da amada:

Mas o homem de experiência
Não se deixa assim dominar:
Teme-se as pesadas correntes,
Que correm nos leves laços.
(*Averti*, p. 58)

Mas eis que logo a voluntariedade da entrega é reforçada, pois

O insolúvel, quem o resolverá?
Os amantes quando eles se encontram.
(*Livre de lecture*, p. 57)

E se os lábios então
Se animam com graça,
Eles te fazem mais uma vez livre
Ao por-te em grilhões.
O sopro não quer mais retornar,
A alma para alma fugindo,
Olores se entrançam na felicidade
Invisível correndo em nuvens.
(*À Hafiz*, p. 53)

Assim o ânimo redescobre a juventude, e se faz presente novamente o viço do passado:

Pois as florestas que brotam eternamente,
Encoraja-vos assim com isso
[...]
Em todas as fases da vida somente
A vós carece saber fruir.
(*Le passé dans le présent*, p. 39)

---

⁹⁶ Os trechos dos poemas aqui apresentados foram traduzidos a partir do texto alemão, com auxílio da versão francesa do *Divã*. Abstraímos os aspectos artísticos do metro e da rima, ativemo-nos somente ao sentido dos versos.

Para ele se abre o espaço dos mundos,
Em seu interior, bem-estar e ordem,
Infla-se o peito, a penugem escurece,
Ele tornou-se um rapaz.
(À *Hafiz*, p. 54)

Nessa disposição dada pelo novo vigor, a sabedoria se cura de sua unilateralidade, e os símbolos da transformação e da entrega plena são invocados, onde consumir-se e consumir-se são sinônimos perfeitos:

Não o diga a ninguém, senão ao sábio,
Porque a multidão de pronto escarnece:
Eu quero louvar o Vivo,
Que anseia pela chama da morte.
[...]
Sê tu borboleta que arde em fogo
E enquanto não o compreenderes
Isto: Morre e devém!
És tu somente um hóspede sombrio
Sobre a escura Terra!
(*Bienheureux désir*, pp. 43-4)

E, assim, essa sabedoria amante, como o poeta mesmo o sugere, desfruta das delícias do Jardim:

Sob os caracóis encrespados uma cabeça bem redonda! –
E quando eu então posso nestas opulentas madeixas
Com plenas mãos passar e repassar
Lá eu me sinto são do fundo do coração
E beijo eu a fronte, sobrancelha, olhos, boca,
Então eu me torno fresco e sempre novamente ferido.
O pente de cinco dentes, onde devo eu deter?
Ele retorna novamente aos caracóis.
A orelha não se esquivava ao jogo.
Aqui não há carne, aqui não há pele,
Tão delicada para brincar, tão vivaz!
[...]
Assim tu também o fizeste, Hafiz,
E nós o retomamos do princípio.
(*Submergé*, p. 18)

Este amor, contudo, não permanece no marasmo do enlevo, mas ele mesmo é também ameaçado de fora por inconvenientes prosaicos, ele é envolvido pelo segredo, cultivado na discrição e ronda-o uma aura de iminente perda, o que ocasiona o escrúpulo da honra,

O que traz honra?
Defender-se!
(*Cinq autres choses*, p. 66)

o temor da mentira e o risco de decair na baixeza,

Nada te detém mais furiosamente

Que se tu tiveres sido falso.
(*Le livre des réflexions*, p. 72)

perigos dos quais o ânimo se livra para novamente se regozijar na presença:

Concede contente teu óbolo,
Não acumula um legado de ouro;
Apressa-te a preferir
O presente à memória.
(*Le livre des réflexions*, p. 67)

Por outro lado, desde sempre, o poeta está pronto para os despojos do fim

Resta-me o suficiente! Resta-me a ideia e o amor.
(*Le livre des réflexions*, p. 74)

e não se amargura ou prende-se a remorsos, nem dilacera seu íntimo,

Vendo vós, contudo, minhas obras,
Aprendei primeiramente: assim ele o quis fazer!
(*Le livre de la mauvaise humeur*, p. 86)

A torrente da paixão, ela assola em vão
A indômita terra firme:
Ela lança as pérolas poéticas na areia,
E isto já é o prêmio da vida.
(*Le livre des maximes*, p. 107)

embora não sem ciúmes de um certo Youssouf, encantador, que rouba a atenção de sua Souleika. Também não falta a companhia do vinho, mas não para se afogar no ressentimento, apenas para emular serenamente com a juventude, pois a

Juventude é a embriaguez sem vinho;
(*Le livre de l'échanson*, p. 153).

Quando após essas desavenças e distâncias que o mundo impõe,

Assim, por uma dura sorte do destino
Afastas-te de mim, amadíssima,
(*Image sublime*, p. 142)

os amantes se reaproximam, surge o canto da ansiada reunião. O poema “Reencontrar”, exaltado por Hegel, atinge, nesse sentido, o cúmulo desse lirismo amoroso, onde a solidão do amante é comparada à solidão de Deus, o Qual faz o mundo vir a ser a partir de Seu “mais profundo íntimo [*Grund*]” (p. 144), num ato de separação de Si Mesmo – “ali ecoou um doloroso Ai!” (*loc. cit.*) –, separação cuja harmonia posterior é restabelecida pelo amor, frente a que nem a repetição da palavra primordial de Deus, “Venha a ser! [*Es werde!*]” (*loc. cit.*), possui mais o poder de infligir uma separação:

[...]
Quando o mundo no mais profundo íntimo
Jazia no peito eterno de Deus,
Ordenou Ele a primeira hora

Com sublime gozo criador.
 E Ele pronunciou a sentença: “Venha a Ser!”
 Ali ecoou um doloroso Ai!
 Quando o Todo num gesto de poder
 Irrompeu nas realidades!
 [...]
 Assim com asas rubras matinais,
 Impeli-me em direção à tua boca;
 E a noite com mil selos
 Intensifica com o brilho das estrelas a união.
 Estamos nós dois sobre a Terra
 Exemplares na alegria e na dor,
 E uma segunda sentença: Venha a ser!
 Não nos separa uma segunda vez.
 (*Retrouvailles*, p. 145)

A sublimidade que se revela neste amor é, assim, a reconciliação do próprio peito divino com o que Lhe foi arrancado na dor infinita da criação.

Hegel, repetidas vezes, sublinha a exemplaridade dessa subjetividade poética que o lirismo maometano, que Goethe acertadamente capta e faz jus ao espírito, nessa salvaguarda de uma mundanidade que não é tornada nula como no narcisismo da subjetividade melancólica que ele atribui a determinadas expressões do romantismo. Se quisermos estabelecer um contraponto desse lirismo oriental, podemos nos reportar à novela epistolar *Lucinda* de F. Schlegel, sobre a qual Hegel não tece nenhum comentário, mencionando-a somente de passagem na resenha sobre Solger, ao sugeri-la como representativa do “período mais florescente da ironia” (WE 11, p. 215), quando o conteúdo “foi intencionalmente sacrificado, para se dissipar no vazio e conscientemente, de maneira irônica, para fazer passar a falta de verdade interna da matéria pelo que há de melhor” (*ib.*, p. 214). Em *Lucinda*, o protagonista Julius, já de saída fornece em uma inteira clareza a sua reivindicação plenamente subjetiva a despeito do mundo:

mas para mim e para este escrito, para o meu amor por ele e para a sua forma em si, não há propósito mais propositado do que anular desde o começo o que chamamos ordem, de afastá-la para muito longe de nós, de reclamar claramente o direito à confusão encantadora e de o proclamar pela ação (p. 15).

O perfil de sua amada é também, de saída, descrito em caracteres míticos: “já não são feições que aparecem e desaparecem, mas é como uma destas formas que vivem por toda a eternidade” (p. 17). Com estes traços essa sombra “sublime” permanece, durante toda confissão epistolar, uma presença inatingível e inconciliável. A feminilidade é alçada a essa imagem de totalidade mítica, incapaz de separar desejo e amor, como o fazem os homens, de modo que o laço afetivo com tal mulher não permite a Julius,

como ele mesmo exprime, “que eu ceda parcela alguma do meu ser ao Estado, à posteridade e aos meus amigos” (p. 19). Daqui já podemos extrair o resultado, a impotência dessa reclusão amorosa, nutrida em uma sensualidade clandestina, em expandir para um laço prosaico firme que ponha em cheque o teor dessa alma poética, ansiosa. O ideal de objeto amoroso já está definido desde o princípio na relação de identificação imaginária revelada no comportamento da pequena Guilhermina, no hábito que ela tem, como toda criança em sua mais remota infância, de levar imediatamente à boca os objetos encontrados, pelo que se mostra que

[...] há, no íntimo do ser humano, a tendência para levar à boca tudo o quanto ama, e de experimentar pelo contato com os lábios e os dentes a novidade dos objetos estanhos, como se o homem quisesse quebrá-lo, decompô-lo e analisá-lo nos seus elementos primitivos. O sádico amor do conhecimento deseja apoderar-se da totalidade do seu objeto, rasgá-lo com os dentes, sugá-lo, apreendê-lo até o cerne (p. 29).

Este impulso de devoração que se apresenta como destruição do outro é o oposto do ideal amoroso de Hafiz, que não aponta para uma sensualidade culpada, mas santificada, que religa os amantes ao *épos* sagrado e reforça a fé a mais pia, preservando o objeto amoroso em sua liberdade e alteridade, nunca despertando o afeto ególatra da assimilação, mas sempre o do “nós”, mesmo na separação provocada pela morte, a espera e o luto não são vividos com ansiedade angustiada, como nos mostram os últimos livros do *Divã*, mas numa devoção sempre presente, purificada, pois “O verdadeiro mulçumano fala do paraíso/ Como se ele mesmo estivesse lá” (*Le livre Du paradis*, p. 179). Já a individualidade de Julius, que se espelha nessa falta de pudor ingênua da criança em sua demanda materna [“permite que a criança caprichosa te acaricie com beijos” (p. 31)], nutre-se nessa subjetividade insatisfeita que torna sempre as mulheres que passam em sua vida objetos de uma fantasia insaciável. Nesse afã, a mulher é tanto mais fascinante quanto menos corrompida pelas convenções, quanto menos se distancia da natureza e da imantação mítica: “descobrir brasas sagradas, limpá-las das cinzas impuras dos preconceitos” (p. 50). Aliás, não se trata de *uma* ou *esta* mulher, mas de uma idéia que nunca se encarna: “não é a ti somente que amo, é a toda a feminilidade. Não a amo apenas, adoro-a, porque adoro a humanidade” (*loc. cit.*). O mundo do trabalho é preterido, “porque o zelo e a utilidade são os anjos da morte” (p. 59), veja-se o destino de Prometeu, por fazer dos homens seres ocupados. Em lugar disso, uma ociosidade vazia é exaltada. A opinião pública, a decência, a moralidade e a modéstia são todas transformadas em alegorias ridículas e monstruosas, pusilânimes e

sem refinamento, a partir de uma crítica dos costumes que nunca se lança para além de uma efetividade de salões sociais e de ambientes festivos, propícios ao coquetismo e a outras amenidades, nesses ambientes, aliás, onde o gracejo (*Witz*) preferentemente encontra seu céu estrelado. O caráter de Julius está sempre vinculado a uma determinação negativa, nunca se trata de um interior que possui uma força para a expansão, uma verdade, um querer que ele torna positivo, mas permanece constantemente em fuga, na reatividade às circunstâncias e, quando, finalmente, se apresenta o horizonte de uma resolução e definição, isso emerge como uma novidade *ex machina*, um rompante arbitrário: “rompeu todos os laços de outrora e, de um só golpe, tornou-se inteiramente independente. Consagrou sua força e sua juventude ao labor e ao entusiasmo sublimes da arte” (p. 113). Ao contrário dos anos de aprendizagem do herói romanesco, que “encontra o significado correto” (ES II, p. 329) e a correção do fantástico da aventura “na efetividade do presente” (*ib.*, p. 328), os “anos de aprendizagem da masculinidade” de Julius são os anos de formação dessa sentimentalidade insatisfeita, melancólica, de sua errância irreligiosa⁹⁷, que só se apazigua com uma limitação no atendimento a condições que mantém ainda um fundo poético: assim ele precisou recuar para o ambiente idílico do campo, para estabilizar e consolidar seu laço de amor, já que “ao ar livre o que é singular, o que é belo e bom, não pode ser facilmente esmagado pela massa inferior nem pela aparente onipotência da multidão” (p. 143), pois, como ele mesmo marca a diferença, “quando penso nos homens que vivem na cidade, represento-os como animais ferozes que estão presos em jaulas, para que não possam dar livre saída às suas fúrias” (p. 142). Porém, esta

---

⁹⁷ Poder-se-ia conceder a uma leitura que entende o caráter de Julius como uma totalidade coerente que se dissolve ironicamente, isto é, como expressão do propósito irônico do autor, que compõe a individualidade para apresentar, por meio dessa caracterização subjetiva em suas determinações e traços apropriados, o destino subjetivo ou desenlace a que se vincula necessariamente tal caráter. Nesse sentido, podemos remeter à leitura de Kierkegaard, n’*O conceito de ironia*, que se posiciona contra semelhante interpretação, pois, para ele, “se *Lucinda* fosse meramente um capricho, filho fantasioso da arbitrariedade, balançando alegremente as pernas como a pequena Guilhermina, sem se preocupar com o seu vestido e nem com o que os outros poderiam julgar; se fosse apenas uma travessura jocosa que encontrasse sua alegria em colocar tudo de cabeça para baixo, virando e revirando tudo; se fosse apenas uma ironia engraçada sobre toda a eticidade que se identifica com os usos e os costumes; quem haveria de ser tão ridículo para não rir disso tudo, onde haveria alguém tão cabeçudo que não se divertisse deliciosamente de bom grado? Entretanto, este não é de modo algum o caso, muito pelo contrário, *Lucinda* tem um caráter altamente doutrinário, e uma certa seriedade melancólica, que perpassa o livro, parece provir do fato de seu herói ter chegado tão tarde ao conhecimento daquela verdade maravilhosa, e assim uma parte de sua vida ter-se passado sem proveito” (p. 294, itálicos do autor). A leitura de Kierkegaard concebe, desta forma, uma seriedade no desfecho da novela, não se tratando de uma melancolia que se abate ironicamente sobre um caráter irônico, o que indicaria uma troça do autor, portanto, porém, tal desfecho pretende valer como o preço de uma reconciliação possível para este caráter irreligioso de Julius.

tranquilidade subjetiva encontrada no amor só se torna possível se aquele gozo devorador do objeto impossível, da mais remota infância, ainda possa se fazer presente na vida adulta, mesmo que na forma de um resíduo indevassável, e que ele nomeie de nostalgia. As seguintes palavras de Hegel fazem valer sua força nesse sentido:

este eu não pode ficar satisfeito neste gozo de si mesmo, mas antes, deve tornar-se ele mesmo insuficiente, de tal modo que sente sede por algo fixo e substancial e por interesses determinados e essenciais. Por causa disso, se apresentam o infortúnio e a contradição, dado que, por um lado, o sujeito quer entrar na verdade e traz consigo o desejo de objetividade; mas, por outro lado, não consegue se libertar desta solidão e retraimento em si mesmo, não consegue superar esta interioridade insatisfeita e abstrata e é acometido pela nostalgia (ES I, p. 83).

Ao contrário desta interioridade que esvazia a objetividade em seus enredamentos puramente sentimentais, a interioridade cantada no *Divã* assume uma posição teórica (cf. ES IV, p. 48), pois deixa subsistir as coisas, ainda que as transforme em algo subjetivo, sem precisar aniquilá-las ou destruí-las, ou melhor, devorá-las, e mesmo se enredando com o sentimento e com o desejo, não é arrastada para um extremo da relação, trata-se muito mais de uma “liberdade, a qual permanece na paixão mesma independente da paixão” (*loc. cit.*). A matéria então recebe um tratamento que implica a subjetividade sem se complicar com um subjetivismo, pois não é a repercussão das coisas e dos objetos no e para o interior e o modo como este se liberta ou se arruína na exterioridade o que é cantado, mas a “satisfação que fornece a fantasia como tal” (*ib.*, p. 188). Ao invés de uma interioridade que se expande até sufocar a realidade, encontramos um “ser-suprimido frente aos objetos e situações” (*ib.*, p. 191).

O que Hegel descreve acerca do *Divã* não constitui somente a caracterização da subjetividade produtora, mas, acreditamos, o movimento de interrupção da unidade da figura estética. O encanto é despertado, antes, por um poema especial da obra, o “Reencontrar” (*ib.* p. 346), isto é, a parte se destaca da harmonia, como se indicasse o iminente descolamento do todo. As partes não se juntam mais para ressaltar aquela unidade ideal da obra⁹⁸: “o que devemos considerar aqui, é mais um abandono de si do ânimo no objeto, que certamente chega a um desdobramento, mas permanece um

---

⁹⁸ Ou seja, aquela comunhão que produz o objeto belo e que consiste na autonomia do todo em sua vitalidade, que permite, com o mesmo direito, que as partes se ressaltem, sem prejudicar a coerência da unidade, apresenta-se aqui como uma relação não mais possível. Essa completude do belo é pensado por Hegel nos seguintes termos: “as duas coisas tem de estar presentes no objeto belo: a *necessidade*, posta pelo conceito, na coesão recíproca dos lados particulares e a aparência de sua *liberdade* enquanto partes que se ressaltam para si e *não apenas* para a *unidade*” (ES I, p. 129, itálicos do autor).

movimento subjetivo” (*loc. cit.*). Ou seja, a figura não alcança uma estabilidade objetiva. A viva descrição de Hegel nos sugere um movimento de perfazimento da unidade da obra que, ao mesmo tempo, é interrompido, desfeito, semelhante a um efeito pirotécnico que fulgura e, logo em seguida, apaga, consome-se, sem obter constância e sem irradiar para o conjunto inteiro da obra.

A entrega ao conteúdo, portanto, ou a “interiorização no objeto” (*ib.* p. 344) “pode, todavia, ser apenas *parcial* e exteriorizar-se apenas na abrangência de um canto ou como abrangência de uma parte maior” (*loc. cit.*, *itálicos nossos*). O estatuto de *parcialidade* desse trânsito do ânimo até a objetividade e a exterioridade deve receber sua explicação no sentido desse humor que permanece sendo uma exteriorização subjetiva, embora nos poemas de Hafiz, e no lirismo que os engendra, Hegel reconheça “uma libertação do sujeito de si mesmo e de toda a singularidade e a particularidade em geral” (ES IV, p. 192), por isso essa lírica “tem um tom por assim dizer mais objetivo” (*ib.*, p. 191). Como aqui a matéria, tratada pela forma lírica, por excelência subjetiva, escapa ao seu comprometimento com o ponto de vista da singularidade estrita, que constitui, em última análise, o ponto de vista do humor subjetivo, o que se ressalta neste tratamento é a uma “individualidade viva inteira do poeta” (*ib.*, p. 165) que, mesmo “oscilando no conteúdo” (*loc. cit.*), preserva-se nesse equilíbrio com a objetividade do que é cantado. Hegel afirma, a respeito destes poemas de Hafiz, apropriados por Goethe, de que “ele [o poeta] quase progride para o humor” (*loc. cit.*), quer dizer, para o ponto de vista da singularidade unilateral, ou seja ainda, ele não progride para uma forma subjetivista de humor. Mas também, o poeta não atravessa até uma objetividade consumada, o algo a mais que falta a esta poesia para ser humor objetivo deve ser apontado no movimento subjetivo do mesmo, que Hegel indica na seguinte passagem: “pois estendendo-se e executando-se no seio da objetividade, seria preciso que isso [*es*, esse movimento do humor] se tornasse ação e acontecimento e uma apresentação objetiva da mesma [objetividade]” (ES II, p. 344, *tlm*). Disso depreende-se o acento na satisfação formal desse tipo de humor, o que mais se aproximaria da objetividade.

Quando atentamos para os qualificativos que envolvem a subjetividade poética do *Divã*, quais sejam, “uma liberdade na brincadeira”, “alegria do ânimo que se move a si em si mesmo” e a “serenidade do configurar” (*ib.*, p. 346), somos forçados a reportamo-nos novamente à postura que a consciência cômica assumiu no interior do clássico. Mas a serenidade cômica conserva obscenamente um conteúdo particular,

contraposto à efetividade corrompida, enquanto nesse humor objetivo essa espécie de conteúdo é retirado completamente de cena. Essa ausência, e não mais esvaziamento, do conteúdo limitado, igualmente, não provoca “nenhuma saudade subjetiva” (*loc. cit.*). A diferença se revela, aqui, principalmente, no elemento do conteúdo, e é Hegel mesmo quem o delimita, quando afirma que “o Conteúdo, como em toda obra humana, também na arte é o que decide” (*ib.*, p. 346). Na comédia o êxito da “aparência” artística deve-se ainda a esta referência enviesada, firmando-se, justamente, como expressão desse deslocamento, ao passo que, com respeito ao humor objetivo, para o qual o conteúdo particular dissipou-se, a aparência artística não pode ser mais sustentada.

Mesmo que o conteúdo permanecesse atado a uma verdade determinada, a ampliação formal que destituiu a exterioridade, e assim qualquer figura exemplar, apresentaria esse conteúdo sem uma verdadeira seriedade, sem o nexo *ferme*, assim como, do mesmo modo, do outro lado, “modos de configuração, de Formas de arte anteriores” (*ib.*, p. 341) fixos seriam apenas maneiras artificiosas que permanecem aquém da infinitude de matérias que provocam o interesse artístico. A dimensão eletiva de tal modo contaminou o lado da forma e do conteúdo que a intercessão de forma e conteúdo, no sentido em que esta relação funcionou no interior das formas de arte particulares, intentada, então, pelo humor objetivo, só pode nos conceder esse fenômeno controvertido de uma aparição desaparecente, por assim dizer. Hegel, parece-nos, pontua esse paradoxo da aparência terminal da arte já na seguinte passagem: “a interioridade comemora seu triunfo sobre a exterioridade e faz com que esta vitória apareça no próprio exterior e por intermédio dele, fazendo com que o fenômeno sensível desapareça na falta de valor” (ES I, p. 95).

Poder-se-ia ainda dizer que o caráter parcial deste humor “como que objetivo” está atrelado ao seu tratamento lírico, que de saída ele não poderia fazer mais do que alcançar este ponto de vista de uma objetividade meramente formal. Nesse sentido, teríamos que nos voltar para as obras dramáticas modernas e para a nova épica dos romances para encontrar neles esse horizonte onde se divisaria novamente a relevância do conteúdo, horizonte que Hegel já havia deixado mais atrás, em sua exposição. Temos que admitir que este retrospecto constituiria um procedimento anacrônico, se considerarmos que a dupla relatividade que acomete forma e conteúdo foi transformada no ponto de partida da arte, como expressa Hegel: “hoje em dia não há nenhuma matéria que esteja acima desta relatividade em si e para si” (*ib.*, p. 340). A

própria seriedade, que antes redundava do “caso quando a matéria ainda é idêntica conosco” (*ib.*, p. 340) está agora amenizada na situação em que “toda Forma assim como toda matéria estão agora a serviço e à oferta do artista” (*ib.*, p. 341), providenciando que o artista não esteja mais “preso ao modo determinado da exposição” (*ib.*, p. 338).

4.4.3 O prosaísmo dos *debaixo* e a aparência da arte

Na medida em que esta intimidade substancial com a matéria é abolida e o artista não é mais o depositário dessa configuração adequada de uma verdade determinada, implica que a própria fruição da obra não se limita mais a esta confirmação e passividade no mero reconhecimento do talento e do gênio do artista criador. A eletividade radicalizada que afeta forma e conteúdo repercute na própria fruição ativa da obra, agora. Nesse sentido, aquela compreensão de beleza livre é suplantada por esse novo universo de relações. F. Schlegel, em seu escrito *Sobre o estudo da poesia grega*, de 1797, já apontava, com suas reflexões, para a perda da ingenuidade da realidade do belo⁹⁹, para sua falta de autonomia. O belo não é mais uma existência livre, garantida na complacência desinteressada. F. Schlegel diagnostica um predomínio do interessante, do atrativo e do característico na literatura moderna, determinações que transgridem em grande medida o ideal da arte antiga que se conservou “sempre igualmente livre da força da necessidade e do domínio do intelecto” (p. 96). Tal fenômeno da superestimação do interessante, ele acreditava ser apenas “uma crise passageira do gosto, pois ao final tem que destruir-se a si mesmo” (p. 81), e seus sintomas se manifestavam na procura pelo picante, pelo impactante, pelo chocante e pelo grotesco. A esta época, porém, F. Schlegel acreditava que uma beleza superior e mais objetiva recrudesceria¹⁰⁰ para retirar a literatura e a arte modernas desta “verdadeira heteronomia estética” (p. 93). Segundo F. Schlegel, já não se escrevia nem mesmo tragédias estéticas, mas somente tragédias filosóficas, numa provável alusão às

⁹⁹ Afirma F. Schlegel: “o belo não é o ideal da poesia moderna, e é essencialmente distinto do interessante” (p. 56).

¹⁰⁰ Afirma Schlegel: “o excesso do individual conduz, pois, por si mesmo ao objetivo; o interessante é a preparação do belo, e o fim último da literatura moderna não pode ser outro que o *summum bello*, um máximo de perfeição estética objetiva” (p. 81).

tragédias de Schiller. Hegel também se mostrou sensível a este fenômeno, mas apresenta uma orientação de leitura diferente, pois enxerga neste entulhamento do característico e do interessante dos caracteres modernos uma progressão necessária da arte, pelo que “surge aqui, em comparação com a beleza clássica, o não belo [*Unschöne*] como momento necessário” (ES II, p. 273), ou ainda: “o que o conceito livre do belo havia afastado de si como inadequado, o não-ideal, é aqui necessariamente acolhido e levado à intuição como um momento que decorre do conteúdo mesmo” (*ib.*, p. 271). Apenas para um ponto de vista que se compraz “com queixas e lamentações” (ES I, p. 34) vale “lamentar a miséria do presente” (*loc. cit.*). O excesso de “paixões e interesses pessoais, que tanto afugentam a seriedade quanto a serenidade da arte” (*loc. cit.*) está diretamente relacionado à abrangência do conteúdo histórico-real moderno, que na esfera da arte é capturado nesta abrangência impossível, contraditória e a mais heterogênea possível de produções, tipos, caracteres, formas e ações. Isso vale igualmente como indício de que, ao se destacar do critério do sagrado, da intuição que torna objetiva a verdade, bem como da devoção que reapresenta o que é santo e efetivo, a forma reflexiva de fruição – pois que sabemos, “em nossos dias, em quase todos os povos, o artista também foi tomado pela formação da reflexão, da crítica” (ES II, p. 340) – passa a requerer uma instância judicativa não somente no momento da produção, mas, com igual direito, no momento da “contemplação” e gozo estéticos. Estamos aqui em meio a todas as condições que a realidade e a noção modernas de “público”, como destinatário final das obras, pressupõem para sua compreensão.

Nesse contexto, o caráter e a arte modernos não podem mais cumprir esta exigência sublime que F. Schlegel deixa sugerida em seu escrito, de se manter longe da “força da necessidade”, da dimensão das carências e do mundo do trabalho moderno, e nem retroagir da cultura da reflexão. O paradoxo é que quanto mais se põe em atendimento às novas exigências, mais o conteúdo da obra se entulha numa caracterização impossível, o que provoca mesmo uma insuficiência na dimensão figurativa das obras, na medida em que elas pretendem trazer a individualidade moderna em sua plenitude à exposição. Por outro lado, ainda, se a fantasia artística se decide a investir com esmero e rigor na apresentação de um caráter determinado completo, com intuito de conquistar e auferir uma relevância e um significado mais profundo para a sua caracterização, logrando tornar intuível toda a amplitude do mesmo que extravasa e se enreda com as relações as mais contingentes, o substancial mesmo escapa para fora da

moldura da obra, ou, como admite Hegel: “o essencial verdadeiro muitas vezes apenas pode ainda *transparecer* de modo atrofiado [*verkümmert*]” (ES IV, p. 262, *itálicos nossos*, tlm). Os heróis de Schiller, segundo a leitura de Hegel, nos mostram esse trabalho impossível, pois que no mundo moderno, “tais fins mundiais universais, como os que perseguem Karl Moor e Wallenstein, não podem em geral ser executados por meio de um *único* indivíduo de *tal maneira* que os outros se tornem instrumentos obedientes, e sim eles se impõem por meio de si mesmos, em parte com a vontade de muitos, em parte contra e sem a sua consciência” (ES IV, p. 263). O que surge como uma impossibilidade para a exposição artística é a determinação de uma individualidade que satisfaça e compreenda a verdade do todo, como logra a individualidade substancial na arte grega, e quando o artista moderno insiste nesse tipo de exposição, a massa de interesses tornada livre não se satisfaz mais com uma representatividade individual, e cobra efeito na ruína do herói, o qual, por sua vez, resulta de uma espécie de recalque mal sucedido próprio a essa caracterização insuficiente, tal o é o sentido das palavras de Hegel acerca dos heróis de Schiller. A obstinação artística nesse propósito figurativo prepara uma individualidade e um caráter que só se consumam por meio de uma caracterização fragmentária, incapaz de salvaguardar uma “legitimidade substancial” (ES IV, p. 265), pelo contrário, sua força permanece retida “essencialmente no *caráter*” (*loc. cit.*), pois tal individualidade e caráter “definitivamente [*einmal*] são o que são” (*loc. cit.*). Isso nos leva a ponderar que, nesta direção, também podemos supor que a tendência que abriga agora a obra moderna é: quanto mais completa e total ela é, isto é, quanto mais o substancial e o verdadeiro são assumidos na figuração, tanto mais próxima de dissolver sua aparência ou desabar esteticamente ela está.

Alcançamos com isso, no mundo moderno, um aprofundamento da compreensão de *heroísmo* propriamente, tendo em vista que o heroísmo individual é posto em cheque como incapaz de assumir, numa plena instanciação intuitiva, a multiplicidade de traços e determinações que pertencem à verdade de seu tempo. Sobre este novo heroísmo, Hegel nos fornece algumas indicações, embora a visão geral careça ainda de uma unidade de sentido. O princípio da liberdade moderna, ao compreender a particularidade real, responde à essa necessidade do direito infinito da subjetividade de se valer como personalidade plena, não apenas como indivíduo abstrato, levando em conta que “[...] o mutável e o contingente naquelas grandes imagens dos deuses [clássicos] estão eliminados da individualidade empírica” (ES II, p. 255). A

individualidade representativa e sublimada, que funciona perfeitamente para a religião da arte grega, perde sua consistência, ou melhor, é preenchida por uma densidade de determinações que a faz como que colapsar e evanescer cada vez mais nas exposições artísticas moderna. A concepção de liberdade universal moderna contamina a representatividade da expressão e do significado artísticos, quer dizer, tende a abolir esta representatividade, pois a arte moderna permitiu o acolhimento daquele elemento “inestético” (ES I, p. 260) que reside na necessidade da carência e no trabalho. Devemos apreender o lado positivo do resultado deste processo, no que toca a arte, na afirmação da “efetividade real em sua *objetividade prosaica*”, do “conteúdo da vida comum cotidiana” (*ib.*, p. 330). Na poesia já se trata do conteúdo que é veiculado “em cenas e em figuras das classes intermediárias e inferiores” (*ib.*, p. 332). Os dramas de Shakespeare já se encontram repletos de “vulgaridades da vida diária, tavernas, carroceiros, urinóis e pulgas” (*loc. cit.*), entulhando e ameaçando a caracterização por essa presença obsedante de elementos não-ideais. No mesmo espírito, no nascimento do cristianismo, a magnanimidade divina convive desde sempre com o “burro, o presépio e a palha” (*loc. cit.*), com essa multiplicidade de elementos insignificantes. Ressaltemos, *en passant*, a esse respeito, que constitui um mérito de Hamann, neste particular, ter realçado o teor absolutamente humorístico da concepção cristã nessa imagem do Rei dos reis montado em um burro. Nessa direção, arremata Hegel: “e assim se passa com tudo, donde também na arte se concretiza a palavra: os humildes devem ser elevados” (*loc. cit.*).

Ainda a propósito da irrupção do prosaísmo no mundo moderno, podemos nos remeter a uma passagem da *Estética* aparentemente ingênua e solta que Paul de Man (1998) localiza, com acuidade interpretativa, e com base na qual ele explora o sentido vacilante de uma concepção prosaica de arte que Hegel não teria radicalizado, pois ele teria optado por recuar a uma concepção simbólica de arte, segundo a qual a dimensão sensível da figuração estética ainda permaneceria determinante. Trata-se de uma passagem que ocorre na seção *Fábula d’O simbolismo consciente da forma de arte comparativa*, onde Hegel afirma: “no escravo, começa a prosa” (ES II, p. 114). Hegel encarrega-se, nesse momento, de caracterizar o teor e a forma não poéticos da fábula e de suas idéias que “são apenas chistosas, sem a energia do espírito ou a profundidade da intelecção e da intuição substancial” (*loc. cit.*). Em verdade, o contexto desta afirmação é bem ambíguo, acreditamos. É curioso como antes da caracterização da forma fábula,

Hegel procede a uma caracterização do indivíduo histórico Esopo, atrelando seu modo de intuição à sua condição existencial de escravo, mais do que isso, Hegel descreve a pessoa de Esopo e seu porte físico como “um escravo aleijado, corcunda” (*ib.*, p. 113), uma notícia histórica irrelevante, mas que pode ganhar um efeito sugestivo na medida em que tais traços da feiúra, da condição de escravo, são o exato oposto da elevada caracterização poética clássica e de sua individualidade excelente. A informação de que Esopo é proveniente da Frígia, e que se estabeleceu posteriormente na Grécia, “onde o homem começa a apreender o espiritual e a si mesmo” (*loc. cit.*), possui semelhante força alusiva ao processo de prosaificação da intuição ainda simbólica que domina no Oriente, assim, seu aspecto feio e sua proveniência de uma cultura que sacralizava a animalidade são elementos reunidos num mesmo quadro descritivo e produzem uma coerência significativa. Nessa descrição de Hegel, sem desenvolver eventuais implicações éticas ambíguas, encontramos já um reforço na relação essencial entre prosa, cultura do trabalho, traços não ideais e individualidade não poética, bem como um distanciamento para com os grandes interesses substanciais e um engajamento com “uma ponderação junto ao que é pequeno” e, além disso, a consideração “de pequenas ocorrências diárias” (*ib.*, p. 114), em suma, o perfeito avesso da poesia do substancial. Não nos pode surpreender que o ponto de vista do escravo, na sociedade grega, não alcance o interesse mais profundo para seu tempo, nem que Esopo não nos dê mostra de uma “intuição substancial” (*loc. cit.*), pois sabemos exatamente da limitação do princípio e da experiência da liberdade de que gozavam os gregos, em acordo com o pensamento de Hegel.

Em geral, pode-se dizer que o humor chega sempre, em sua mais forte presença e eficácia, em momentos de decadência e passagem, de maneira que, se vale a imagem do despertar do pássaro de Minerva como símbolo do ocaso de uma época, o humor deve se intrometer nela, então, como o rascante piado que a coruja emite antes de debandar em seu vôo, e que se faz ecoar omnipresentemente. Hegel sempre concebeu os momentos da prevalência do subjetivo na efetividade, seja na arte antiga ou medieval, numa conexão necessária com a emergência do fenômeno do cômico e do humorístico. Podemos confirmar esta ligação na seguinte passagem:

mas se a arte, segundo todos os lados, revelou as concepções de mundo essenciais que residem em seu conceito, assim como o círculo do conteúdo que pertence a estas concepções de mundo, assim ela se livrou deste conteúdo todas as vezes determinados para um povo

particular, para uma época particular, e a verdadeira necessidade de novamente acolhê-lo apenas desperta com a necessidade de se voltar *contra* o Conteúdo unicamente válido até então; tal como na Grécia, Aristóфанes, por exemplo, ergueu-se contra seu presente e Luciano contra todo o passado grego, e na Itália e na Espanha, Ariosto e Cervantes, no declínio da Idade Média, começaram a voltar-se contra a cavalaria (ES II, p. 340, *itálicos do autor*).

Na arte moderna, o advento do humor, seja na forma do drama cômico, seja como comicidade em geral, seja como humor subjetivo¹⁰¹, também está *a fortiori* presente. Hegel aponta para o “humor da comicidade [*Humor der Komik*]” (ES IV, p. 275) e a comédia enquanto o “topo” (*loc. cit.*) desse processo de “dissolução da arte” (*loc. cit.*). Mais uma vez, o prosaísmo do baixo, dos sem “*páthos* autêntico” (ES IV, p. 259), estará aliado à “alta” tarefa da modernidade de consumação no humor, pois os caracteres “das classes inferiores do presente e da efetividade” (*loc. cit.*), dos “debaixo” (*untere*), não obstante sua maneira ingênua de se atar a propósitos e fins, não possuem esta gravidade de uma verdade particular e determinada, mas eles mesmo se mostram como tornados nulos do ponto de vista desta verdade, ou seja, partem desta resolução inicial com a falta de vaidade de seu conteúdo, fazendo com que todo fracasso eventual se torne algo relativo. A seriedade dos caracteres dramáticos que Hegel percebe nas tragédias de Schiller, os quais, como já o mencionamos, “são definitivamente [*einmal*] o que são” (*ib.*, p. 265), quer dizer, estabelecem um vínculo rígido entre sua existência e seu *páthos*, seu conteúdo, pois bem, este caráter é a justa oposição do caráter cômico, que, igualmente, “são como justamente [*einmal*] são” (*ib.*, p. 259), mas não porque se atam a um conteúdo essencial, senão porque justamente “não podem e não querem ser outra coisa” (*loc. cit.*). Que se entenda esse “não podem”, contudo, como uma impotência para o *páthos* universal, na medida em que ele é tomado como o que preenche plenamente uma individualidade determinada, que sucumbiria sem o mesmo. A comicidade e o humor modernos rivalizam assim os da antiguidade no fenômeno da distensão subjetiva, mas o que ela esvazia não é mais a presunção de um conteúdo determinado, referido ainda a certo elenco de virtudes políticas, o que está pressuposto em Aristóфанes, ela desfaz, mais fundamentalmente, o ponto de junção mesmo onde se conectam conteúdo e caráter, tornando, pois, o caráter, o conteúdo por consequência, algo eletivo e contingente. Isso faz do humor uma potência desintegradora que sulca e

¹⁰¹ Lembremos aqui antes, para o que vem a seguir na exposição, o que foi mencionado mais acima sobre a espirituosa caracterização de Jean Paul, a saber, o irreal espelhamento dos leitores que se recusam sempre a se identificar com os caracteres imperfeitos e prosaicos que contém os escritos e os romances dos escritores humoristas.

fragmenta por dentro a necessidade do caráter representativo de um heroísmo individual:

na medida em que o absoluto, que se quer produzir para a realidade, vê esta efetivação mesma aniquilada por meio dos interesses tornados agora livres por si mesmos no elemento da efetividade e apenas voltados para o contingente e subjetivo – então a presença e a eficácia do absoluto não mais surgem em união positiva com os caracteres e os fins da existência real (ES, IV, p. 275).

A constelação de fatores que encaminha a arte romântica a esse colapso estético de sua aparência, que procuramos circunstanciar, ao longo da discussão deste capítulo, através da matéria tornada relativa, do tratamento artístico que privilegia a satisfação formal, do caráter esvaziado de representatividade e eficiência efetivas, da eletividade de um conteúdo dessubstancializado e do deslocamento para o ponto de vista da particularidade real e da singularidade, por fim, deve receber uma unidade de sentido no elemento do humorístico que novamente contamina e depõe a relação entre forma e conteúdo da arte, não mais para aceder a uma “aparência invertida”, mas agora para consumir uma aparência negativa, pois se “as Formas da arte nada mais são do que as diferentes relações de conteúdo e forma” (ES I, p. 91), as “obras” do humor procedem à transfiguração da própria realidade da arte, pois que elas dissolvem o caráter determinado do conteúdo e da forma artísticos enquanto tais. Essa dissolução parece acontecer no sentido da amplificação irrestrita daquele princípio “lírico” em que Hegel faz assentar a verdade da forma romântica, evocando nesse contexto a imagem do “aroma universal do ânimo” (ES II, p. 262) que atravessa todas as figuras dessa forma, pois que esse princípio conforma-se, excelentemente, com a expressão da interioridade subjetiva. O significado desse aprofundamento do princípio do subjetivo reside no fato de que “espírito e ânimo querem falar por meio de todas as suas figuras ao ânimo e ao espírito” (*loc. cit.*). Com o humor, mais radicalmente, na medida em que nele mostra-se a eficácia que perverte a própria instância expressiva, dissolvendo-a no domínio do significado e, nesse sentido, levando ao limite a transparência subjetiva, o momento de mediação ou de suporte presente como componente do todo da figura artística tende a dissipar-se plenamente no que diz respeito à sua relativa autonomia, de modo que a comunicação e a linguagem espirituais, no interior da arte, é acometida por uma transestetização.

CONSIDERAÇÕES CONCLUSIVAS: HUMOR E DESAPARECIMENTO DA APARÊNCIA ESTÉTICA

Se estabelecermos um paralelo entre o itinerário dos modos de manifestação do absoluto e as “formas” de consumação da arte, a consecução estética da contração figurativa encontrará, novamente, um reforço. O clássico mantém firme a função apresentativa da arte, isso parece não necessitar de mais mediações explicativas. Com a entrada da arte na forma romântica, Hegel precisa alinhar o desenvolvimento dessa forma de arte com os dois estágios de manifestação do absoluto ao pé dos quais a arte se conserva atuante. Nesse alinhamento, os momentos da religião e da filosofia precisam repercutir no interior da esfera da arte, a qual permanece um domínio existente na efetividade espiritual. O comportamento da arte, nesse percurso, conforma-se, em cada estágio, ao princípio fundamental de cada modo de manifestação do espírito absoluto, a saber, a representação e o conceito. É como se a arte, para manter um interesse e se implicar com a objetividade presente, embora nesse progresso sua relação especular com a efetividade torne-se progressivamente menos abrangente, tivesse que se imiscuir com a “linguagem” própria de cada forma de manifestação do absoluto vigente, e acolher em seu ato figurativo a lógica respectiva a cada um desses domínios do absoluto. Na pintura holandesa, por exemplo, o ponto de partida da reconstituição dos motivos históricos explanados por Hegel assenta-se, fundamentalmente, no ponto de vista do protestantismo. Em geral, pelo fato de a arte moderna possuir uma base cristã, “o novo conteúdo não é, portanto, mais levado à consciência por uma concepção de arte, mas lhe é dado de fora como um acontecer efetivo, como história de Deus encarnado” (ES II, p. 237). A arte ocupa nisso uma função re-apresentativa, eis porque, nos holandeses, a arte celebra o “domingo da vida”. O conteúdo que precede, na efetividade, à arte, é já “uma propriedade do coração e do ânimo” (ES I, p. 118), aliás, precisamente na devoção “a objetividade [do conteúdo] foi como que consumida e digerida” (*loc. cit.*). Hegel, contudo, não se detém nesse momento que se presta a instanciar o modo como a figuração funciona no interior da religião¹⁰². O tempo

---

¹⁰² Pensando aqui a representação como uma relação que conserva ainda um momento imagético subsumido, quando falamos de representações sensíveis, por exemplo. A dimensão imagética é preservada e marcante ainda nessa fase de manifestação do absoluto. Ressalve-se que isso não destoa da devoção mais purificada do protestantismo, quanto à sua orientação à dessacralização do imagético, pois a representação imagética permanece como uma comemoração artística do mundo prosaico-

presente de Hegel parece ser o momento de uma nova passagem, de uma transição que deve corresponder ao princípio conceitual da filosofia. Na divisão que Hegel faz na primeira parte da *Estética*, esses três momentos podem ser confirmados na repartição descritiva que Hegel faz, partindo do clássico, “como conteúdo passível de exposição completa no corpo” (*ib.*, p. 94) e depois passando à religiosidade cristã, onde “a realidade deste conteúdo não é mais a existência sensível e imediata do espírito, a forma humana corporal, mas a *interioridade autoconsciente*” (*loc. cit.*), tendo isso conexão com o “fato de [a religião cristã] ‘representar’ Deus como *espírito*” (*loc. cit.*, aspas simples e colchetes nossos). Certo é que Hegel fala nesse momento de um “recoo da sensibilidade da representação” (*loc. cit.*), mas o recoo não é um ato acabado, senão o movimento negativo em curso, pois, lembremos, o conteúdo nesse estágio é um patrimônio, essencialmente, do “sentimento”, do “coração”¹⁰³. Por fim, na sequência, Hegel menciona expressamente a via do “saber espiritual” (*ib.*, p. 95), onde emerge a “unidade realizada” (*loc. cit.*), o que lemos como constituindo o momento em que a arte se imbrica com o conceitual, pois só aqui, no saber, diz Hegel, é que “o novo conteúdo assim conquistado não está, portanto, atado à exposição sensível, como a que lhe corresponde, mas está livre desta existência imediata que deve ser estabelecida [clássico], superada [arte religiosa] e refletida negativamente [arte filosófica] na unidade espiritual” (*loc. cit.*, colchetes nossos). Assim, parece-nos legítimo situar a figura evanescente do “humor objetivo” como ponto de inflexão do período imagético-representativo da arte para um período, permita-nos a expressão, conceitual, onde a arte aparece como “instrumento livre” (ES II, p. 340). Ademais, Hegel condiciona a

---

secular. Essa postura iconoclasta do protestantismo é acirrada apenas no cerne propriamente sagrado-cultural da comunidade.

¹⁰³ Podemos exprimir isso, em conexão com o que Hegel exprime sobre o significado absoluto do amor no círculo religioso da arte romântica, dizendo que nesse momento do recoo da sensibilidade para fora do domínio representativo não está presente o “processo da *negatividade*” (*ib.*, p. 268, *itálicos do autor*) completo. No final da seção sobre *A religião revelada* na *Fenomenologia*, Hegel destina somente à esfera d’*O saber absoluto* esta plenificação da singularidade, enquanto esta significa o “ser-para-si absoluto” (p. 206): “como o homem divino *singular*, tem um pai em-si-essente, e somente uma mãe efetiva, assim o homem divino universal – a comunidade – tem por seu pai o *próprio agir e saber*, e por sua mãe, o *amor eterno* que ela apenas *sente*, mas que não contempla em sua consciência como *objeto* imediato efetivo. Por conseguinte, sua reconciliação está em seu coração, mas ainda cindida com sua consciência; e ainda está rompida sua efetividade. O que entra em sua consciência como o *Em-si*, ou como o lado da *pura mediação*, é a reconciliação residente além. Mas o que nela entra como presente, como o lado da *immediatez* e do *ser-aí*, é o mundo, que ainda tem de aguardar sua transfiguração. Certamente *em si*, o mundo está reconciliado com a *essência*; e da *essência*, sabe-se bem que não conhece mais o objeto como alienado de si, mas como igual a si no seu amor. Mas, para a consciência-de-si, essa presença imediata não tem ainda figura-de-espírito. Assim está o espírito da comunidade, em sua consciência imediata, essas consciências não estão separadas *em si*. Mas é um *Em-si* que não se realizou, ou que ainda não se tornou igualmente ser-para-si absoluto”.

recepção e produção da arte de seu presente “à nossa consideração pensante” (ES I, p. 35), afirmando categoricamente:

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

Que a última figura da arte apareça sob os auspícios da arte mais idealizada, do ponto de vista do suporte material, reforça-nos também a leitura da desmaterialização da figuração artística. O caminho que percorrem as artes singulares também não é aleatório, pois nelas repercutem “as Formas de arte universais [...] como determinação fundamental para a divisão e identificação” (ES I, p. 96). Com razão, é no estágio poético do romântico que Hegel afirma que a “arte também ultrapassa a si mesma, na medida em que abandona o elemento da sensibilização reconciliada do espírito, e da poesia da representação passa para a prosa do pensamento” (*ib.*, p. 102).

No início de suas preleções sobre Estética, Hegel já antecipava os inconvenientes que uma “cultura da reflexão” (ES I, p. 35) contém para a tarefa de preservar a “vitalidade” (*loc. cit.*) que as obras de arte, em seu sentido estrito, exigem, isto é, a existência delas como “fenômeno concreto sensível” (*loc. cit.*), existência em que o universal não se apresenta na forma articulada de “norma e máxima” (*loc. cit.*). Hegel aponta aí para o fenômeno do descolamento do significado da unidade imediata com o “ânimo e o sentimento” (*loc. cit.*). Tal já é o sentido da arte quando ela é produzida na pintura holandesa, pois que ela se apresenta como uma elaboração mediata da presença mesma, a partir do anterior engajamento do indivíduo com a efetividade. Também na pintura sacra cristã a arte já se “torna algo de supérfluo” (ES II, p. 270), superveniente, dado que a “verdade também está presente para a consciência, independente da arte” (*loc. cit.*). A arte não satisfaz mais pela “fruição imediata” (*loc. cit.*), mas mais do que isso, o seu teor só é capaz de nos se revelar plenamente, então, mediante o acolhimento e interpretação judicativa: “por esta razão, afirma Hegel, o estado de coisas da nossa época não é favorável à arte” (*loc. cit.*). Trata-se agora, para a fruição das obras, de uma outra forma de acesso e de “acolhimento”, de uma “forma de comprovação diferente” (ES I, p. 34).

A perda do sentido imediato da arte está em íntima conexão com o “estado intrincado da vida burguesa e política” (*loc. cit.*). A reunião que o mundo moderno

proporciona não está mais dada na elevação estética imediata do particular ao universal, tal como a individualidade substancial da arte grega nos mostra, cintilando em meio aos escombros da particularidade real. O desenvolvimento moderno da particularidade, seus múltiplos desdobramentos e implicações no plano da facticidade empírica e histórica, não permite mais aquele “transitar para o sensível” (*loc. cit.*) sustentado ainda nos limites de uma intuitibilidade plena: “somente um certo círculo e estágio da verdade pode ser exposto no elemento da obra de arte” (*loc. cit.*). A dessacralização da arte se inscreve mais acabadamente nesse horizonte da eticidade moderna que, para Hegel, abole ou suprassume a injunção de necessidade presente em conteúdos atados ainda ao modo da imagem e da representação, os quais são diluídos no crisol do conceito. O horizonte conceitual no qual Hegel se esforça por ambientar e dimensionar as possibilidades da arte de seu presente está sempre apresentado, na *Estética*, nesse espírito de acerto de contas com o “algo de passado” (ES I, p. 37) que concerne então à arte, de modo que o “tempo” do conceito corresponde, pois, a esse “*depois* da arte” (ES I, p. 117), a esse período que “consiste no fato de no espírito habitar a necessidade de apenas se satisfazer em seu interior próprio enquanto a verdadeira Forma para a verdade (*loc. cit.*).

Na *Filosofia do direito*, Hegel nos chama atenção para a realidade do “mundo moderno que, pela primeira vez, faz justiça a todas as determinações da idéia” (2000, § 182, adendo, p. 15). Hegel alude, nessa passagem, ao desenvolvimento do momento da particularidade levado a cabo pelas relações de interdependências que estruturam a sociedade civil-burguesa, da complicação universal das carências e satisfações dos indivíduos que a mesma articula, a partir das quais e de cujas contradições emerge de forma imanente o princípio da singularidade verdadeira, a universalidade concreta. Hegel afirma, mais adiante, nessa mesma obra, que

o princípio dos Estados modernos tem este vigor e esta profundidade prodigiosas de deixar o princípio da subjetividade plenificar-se até o *extremo autônomo* da particularidade pessoal e, ao mesmo tempo, de *reconduzi-lo à unidade substancial*, e, assim, de manter essa unidade substancial nesse princípio da subjetividade (1998, § 260, pp. 35-6).

É precisamente a consumação dessa unidade, no aspecto da apresentação, que Hegel interdita à arte, pois que esta totalidade do moderno só recebe sua adequada exposição na “figura” conceitual da reflexão. Hegel se posiciona nisso no contraponto, por exemplo, da concessão que o pensamento de Solger faz à faculdade da ironia

artística, na medida em que este último atribui à fantasia artística um êxito em alcançar ainda um equilíbrio dado na relação entre a espirotuosidade [Witz] e a contemplação [Betrachtung], quer dizer, que essa fantasia poderia ainda intermediar a reunião de uma particularidade que arrisca cair no contingente, ocasionando assim um ponto de vista de uma singularidade arbitrária, e um universal que arrisca pairar acima de uma concepção determinada, riscos que procuram ser obviados do seguinte modo, para Solger:

tu sabes que não pode haver contemplação sem lapso de espírito [Witz] nem lapso de espírito sem contemplação: e que outra razão pode haver para isso que o fato de que os dois procedem de uma única e mesma raiz, perseguindo direções diferentes, e evoluindo em relação recíproca um com o outro! Ora, esta raiz é o momento da passagem na qual o entendimento mescla completamente uma e outra das duas intuições, a do universal e do particular, e como estas estão em contradição radical uma com a outra, elas devem também ao mesmo tempo se abolir uma à outra (2013, *Extratos do Erwin*, § 11).

Não é algo casual que, modernamente, o aprofundamento do humorístico na arte esteja situado nesse momento da singularidade conceitual, pois que o humor é a expressão mais própria da “completa contingência subjetiva da concepção e da exposição” (ES II, p. 311). Neste sentido, podemos sugerir que o humor é a forma como o conceito irrompe na arte e, em decorrência, o modo como, ao mesmo tempo, ele a liberta de uma aparência necessária, ou de uma validade particular determinada, tendo em vista que ele, no âmbito da arte, é o que conduz ao “*extremo autônomo* da particularidade pessoal”. Lembremos a censura reiterada de Hegel a Hamann acerca dessa singularidade e dessa personalidade insuplantável – não redimida, como o cômico antigo – dessa finitude singular que se aferra a si mesma, que não se expande, por mais vigorosa e atada ao presente que ela seja, não produzindo, pois, figuras objetivas. O que a arte estaria impedida de efetuar, nesta proibição especulativa de Hegel, seria a imitação plena de Cristo, na medida em que o significado fundamental da vida do filho de Deus reside na reconciliação da singularidade finita com a universalidade em espírito. Levantemos, porém, uma suspeita de que essa resistência de Hegel possivelmente revela uma certa oscilação de sua posição, na medida em que ela parece fazer guarda contra esse assalto do humor à condição figurativa da arte, considerando que Hegel reclama abertamente do modo como a posição de Hamann progride até uma “vitalidade inteiramente concentrada, tornada carente de forma [*formlos*]” (WE, p. 315). No que o cômico antigo redime a presunção subjetiva, enquanto um querer eivado de

“má particularidade”, cuja inconsistência é tornada patente na unidade da aparência invertida da comédia, estabelecendo para o interesse universal a confirmação de uma potência espiritual ainda adequada ao sentido artístico, o humor moderno, por sua vez, parece resistir a essa captura da forma e da figura e sua potência, nesse sentido, ultrapassa os limites desse sentido reconciliado e apaziguado em uma aparência estética universal.

Parece natural que esperemos que o movimento especulativo se reproduza no interior do humor, e que do aprofundamento do humor subjetivo resulte um humor objetivo. E a expectativa aumenta sob o enorme céu ambíguo que se abre a partir do tratamento que Hegel dedica a essa última “figura” ou a “estas flores artísticas finais” (ES II, p. 344) da arte romântica. A não ser que pensemos que haja algo de humorístico nessa solução reticente que Hegel nos legou, permaneceremos capturados no *Witz* dessa ambigüidade. No *Divã* de Goethe, “o movimento interior do espírito que se dedica completamente ao seu objeto e o mantém para o interesse e o conteúdo” (*loc. cit.*) não tem mais a significação de um atendimento a um conteúdo que pertence a uma “concepção verdadeira”, pelo contrário, ele é produzido, depurado já a partir da “provisão de imagens” (*ib.*, p. 341) que o artista manipula arbitrariamente. Aliás, para Hegel, essa intromissão do subjetivo na coisa repõe um sentido epigramático em sua forma, pois ela não deixa de se fazer valer por um nomear subjetivo, por assim dizer, sabendo, no entanto, que o caráter épico do nomear depende agora, paradoxalmente, de “um sentimento profundo, um chiste oportuno, uma reflexão rica de sentido” (*loc. cit.*), algo que, enfim, todos sabem fazer, profunda ou superficialmente, “assim como todos sabem escrever uma carta” (*loc. cit.*). Nessa apropriação democrática do mundo da arte, contra o que se coloca ainda uma reserva de Hegel, há que se considerar um reconhecimento implícito de que: não somente a forma e o conteúdo dirigem-se a uma plena dessubstancialização, quanto são atingidos por esse mesmo “destino” a concepção e a execução implicadas na atividade artística, pelo motivo de que, nestas últimas, passa a vigorar uma tendência a um “nivelamento” das qualidades estéticas da obra, fenômeno que dissipa a aura demiúrgica do artista.

A expectativa de que o humor volte a repousar em figuras individuais e objetivas, segundo uma determinidade universal, consiste numa esperança controversa, poder-se-ia dizer mesmo, anacrônica, diante do que podemos exigir uma perspectiva legítima de leitura que radicalize Hegel contra Hegel, e até favor dele mesmo, no

tocante à sua compreensão de humor como aquilo que faz “vacilar e dissolver toda determinidade” (ES II, p. 342), apostando que a dignidade “objetiva” do humor se realize precisamente nessa travessia até uma dissolução esteticamente irrecuperável.

A comunhão que Goethe, na plenitude do amor sensual e espiritual, alcança no seu *Divã*, pela fusão de um coração alemão com uma vivaz individualidade oriental, constitui por si só uma visão chistosa, uma brincadeira já na concepção, pois, seja dito, ninguém pode, mesmo sendo dotado de uma módica sinceridade, acreditar que, essa aproximação tão controvertida que reúne e imiscui subjetividades tão separadas e estranhas, obtendo nisso ainda uma beleza do sentimento e uma riqueza na fantasia, não seja uma legítima obra do humor, um profundo lapso de espírito, que produz uma harmonia de onde se esperaria facilmente um resultado barroco, enviesado. Porque o humor é precisamente esta junção do que é aparentemente disparatado, ou como o próprio Hegel sugere em outro lugar, ele vem de par com o *esprit* que reúne “o que foi separado pelo entendimento” (FiE, p. 65) – porque o homem rigorosamente do entendimento é um homem estranhado do riso¹⁰⁴ – ou empenha-se a “combinar representações distantes umas das outras” (*loc. cit.*). Um combinar que fazia, por vezes, um Jean Paul exasperar o senso estético-filosófico de Hegel, mas, em contrapartida, ironicamente, este mesmo senso se apazigua, outras tantas vezes, quando se lhe assalta feito um relâmpago o heterogêneo que se reúne em uma irmandade poética indivisa, tal como se mostra ser a força religiosa, reconciliadora, do *Divã*. A exigência de Hegel se inclina para o lado em que esta junção ou tratamento humorístico faça “do objeto algo novo, belo, em si mesmo pleno de valor” (*loc. cit.*), é certo, porém, este “lema” não pode voltar a alcançar nenhuma valência universal, ele precisa ser encarado, neste particular, muito mais como expressando as predileções subjetivas do próprio peito de Hegel, caso contrário, teríamos que retroceder do *humanus*, de “tudo aquilo no que o ser humano tem a capacidade de se sentir familiar” (ES II, p. 342), em direção à antiga legislação de uma prescrição estética substancial qualquer.

O que desenvolvemos argumentativamente até aqui pode ser resumido na pretensão de estabelecer um sugestivo e fértil equacionamento, capaz de oferecer uma colaboração para o enfretamento do aparente enigma que constitui a “figura” do humor

---

¹⁰⁴ Afirmo Hegel: “o entendimento rígido é disso [saber suportar a dissolução de seus fins e realizações na disposição ao riso] o menos capaz, justamente onde ele em seu comportamento se torna o mais ridículo para os outros” (ES IV, p. 240).

objetivo. Os dois últimos encaminhamentos dos âmbitos de realizações da forma de arte romântica, observados na inclinação a um realismo subjetivo, que nos mostra a pintura de gênero, e no acirramento subjetivo do formalismo humorístico, já gravitam ambos em torno deste *último* que constitui a singularidade, seja na “exposição dos objetos tal como existem em sua singularidade contingente e nas peculiaridades desta” (*ib.*, p. 311), seja como plena substituição da matéria pela personalidade. Reforcemos que o tratamento paradigmático dado ao existente na pintura holandesa, revelado na “habilidade da arte” (*loc. cit.*), encontra-se já completamente contaminado pelo humorístico, na medida em que tal tratamento artístico troca duplamente: uma vez quando promove o irrelevante a objeto de interesse artístico, e uma segunda porque o meio que veicula a aparência estética é trabalhado ironicamente em sua realidade de suporte da imagem, que poderíamos denominar aqui, no caso específico da pintura, de uma troca dos traços¹⁰⁵. Assim, por um lado e por outro, o humor invade o fazer e a finalidade artísticos, amplificando-se simultânea e à medida desse ponto de vista da singularidade. Portanto, os termos da equação do problema devem ser instados nas “variáveis” da singularidade, do humor, do conceito e, por fim, da situação de supressão estética da arte que se prepara a partir da implicação e articulação daquelas “variáveis”. Pois não se trata mais da mera intuição nem da realidade simplesmente interiorizada (*erinnerte*) (cf. ES II, p. 342) da aparência da arte, mas agora do “reflexo negativo” da arte, isto é, da arte na aparência do humor. O humor, ousamos dizer, e nisso reside sua objetividade possível, se assim ainda o quisermos reivindicar, deve ser compreendido como a *personalidade da e na arte* e, neste sentido, como a realidade da arte na forma

---

¹⁰⁵ Concluímos isso da seguinte passagem da *Estética*: “por conseguinte, contra a realidade prosaica dada, esta aparência produzida pelo espírito é o milagre da idealidade, uma troca se quisermos, e uma ironia sobre a existência natural exterior. Pois que preparativos a natureza e o seu humano não necessitam fazer na vida comum e de que incontáveis meios da mais variada espécie não necessitam se servir para produzi-la; que resistência não oferece aqui o material, como o metal, por exemplo, quando deve ser trabalhado. Em contrapartida, a representação a partir da qual a arte cria, é um elemento simples e macio, elemento que retira do seu interior de modo leve e dócil tudo o que a natureza e o homem devem alcançar” (ES I, p. 175). Também no que diz respeito mais exatamente à contraintuitividade dos traços pictóricos na sua tarefa representativa, podemos ler o seguinte: “se observarmos de perto a aparência da cor, que reluz como o ouro e cintila como galões iluminados, veremos apenas traços e pontos esbranquiçados e amarelados, superfícies tingidas; a cor singular enquanto tal não possui este brilho que ela produz, é apenas a combinação que produz este reluzir e cintilar. Se considerarmos, por exemplo, o Atlas de Terborch, cada mancha de cor é por si mesma um cinza mate, em maior ou menor grau esbranquiçado, azulado e amarelado, mas colocada numa certa distância, mediante a posição em relação a uma outra mancha, surge o belo e o suave brilho, que é próprio do Atlas efetivo. E assim também acontece com o veludo, com o jogo de luzes, com a bruma das nuvens, em geral com tudo o que é exposto. Não é o reflexo do ânimo que quer expor-se nos objetos, tal como, por exemplo, acontece com frequência nas paisagens, mas é a habilidade inteiramente subjetiva que se exprime desse modo objetivo enquanto habilidade do meio mesmo, em sua vitalidade e efeito de, por meio de si mesmo, poder criar uma objetividade” (ES II, p. 335).

da figura *inaparente* ou, o que é o mesmo, da figura *transparente*, pois sua consumação retroage ou tende a não mais conceder uma positividade ao componente da expressão, quer dizer, a unidade entre expressão e significado é refletida e tornada absolutamente negativa, pois a própria expressão é tragada pelo significado, sendo a recíproca igualmente verdadeira no caso, o que torna nula a relativa indiferença do meio estético, e desobstruindo os entraves para uma revelação plena da subjetividade espiritual em sua “aparência” própria. Eis o motivo por que tudo o que poderia confirmar e consolidar um sentido para a intuição (individualidade substancial) e para o sentimento (arte religiosa) na arte, então, é tornado “dissolúvel e dissolvido” (ES II, p. 330), e somente novamente se ilumina pela mediação da reflexão. Essa manifestação que se apresenta enquanto negando-se a si mesma na aparência em fuga do humor mostra-se como a adequada à condição transestética do conceito.

Certamente que, nesta proposta de solução, reaparece uma outra ambivalência, ou talvez constitua mesmo um paradoxo, pois nela não se pode decidir precisamente, tendo em vista os limites da reflexão estética e filosófica de Hegel, se o aprofundamento no e do humor pode conviver harmonicamente com a positividade do conceito a que ele responde, e se os limites que a cultura da reflexão lhe aportam interna e externamente podem funcionar suficientemente como expedientes de uma reconciliação plena, ou se o humor recalitra em sua irreligiosidade para fora do acabamento do conceito, em direção a uma personalidade que se posiciona além e contra o conceito. Pois o humor diz respeito igualmente à posição, a um só tempo excessiva e residual, por isso mesmo paradoxal, da firmeza da singularidade. Eis porque a acusação de uma compreensão simbólica da arte que se costuma atribuir a Hegel só pode ser acatada ou rejeitada exatamente aqui onde se leva em consideração se a arte pode se despedir, ou não, da fixidez de uma determinidade, isto é, no humor.

BIBLIOGRAFIA

HEGEL, G. W. F. **Werke**. Frankfurt am Main: Surhkamp, 1986. 20 bd. [We]

_____. **Philosophie der Kunst (Vorlesungen von 1826)**: Mitschrift von P. Von der Pfordtens. Edição: GETHMANN-SIEFERT, Annemarie; KWON, Jeong-Im & BERR, Karsten. 7. ed. Frankfurt am Main: Surhkamp, 2014. [Pfordtens]

_____. **Vorlesungen über die Philosophie der Kunst**: Vorlesungsmitschrift von Hotho. Editado por Annemarie Gethmann-Siefert. Hamburg: Felix Meiner, 2003. [Hotho]

_____. **Filosofía del arte o Estética**: Apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler. Editado bilíngüe feita por Annemrie Gethmann-Siefert e Bernadette Collenberg-Plotnikov. Tradução espanhola de Domingo Sánchez. Madrid: Abada, 2006. [Kehler]

_____. **Cursos de estética** (v. I). Tradução brasileira de Marco Aurélio Werle. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001. [ES I]

_____. **Cursos de estética** (v. II). Tradução brasileira de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2000. [ES II]

_____. **Cursos de estética** (v. III). Tradução brasileira de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2002. [ES III]

_____. **Cursos de estética** (v. IV). Tradução brasileira de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2004. [ES IV]

_____. **Enciclopédia das Ciências Filosóficas** (I - Lógica). Tradução brasileira de Paulo Meneses & José Machado. 2. ed. São Paulo, Loyola, 1995. [ENC I]

_____. **Enciclopédia das ciências filosóficas** (II - Filosofia da Natureza). Trad. bras. de José Machado e Paulo Meneses. São Paulo: Loyola, 1997. [FN]

_____. **Enciclopédia das ciências filosóficas** (III - Filosofia do espírito). Tradução brasileira de Paulo Meneses. São Paulo: Edições Loyola, 1995. [FiE]

_____. **Fenomenologia do espírito** (Parte II). Tradução brasileira de Paulo Meneses. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2001. [FE II]

_____. **Lecciones sobre la historia de la filosofia (II)**. Tradução mexicana de Wenceslao Roces. 6. reimpressão. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

_____. **Les Écrits de Hamann**. Tradução francesa de Jacques Colette. Paris: Aubier Montaigne, 1981. Coleção Bibliothèque Philosophique.

_____. **Filosofia do direito**. Tradução brasileira de Paulo Meneses, Agemir Bavaresco, Alfredo Moraes, Danilo Vaz Curado, Greice Barbieri e Paulo Roberto Konzen. 2. ed. São Leopoldo: Unisinos, 2010.

ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Trad. portuguesa de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2012.

_____. **Linhas fundamentais da filosofia do direito – A sociedade civil**. Tradução brasileira de Marcos Lutz Müller. 2. ed. IFCH/UNICAMP: São Paulo, 2000. n. 21. Coleção “Textos didáticos”.

_____. **Linhas fundamentais da filosofia do direito – A Estado**. Tradução brasileira de Marcos Lutz Müller. IFCH/UNICAMP: São Paulo, 1998. n. 32. Coleção “Textos didáticos”.

_____. **L'ironie romantique: compte rendu des Écrits posthumes et Correspondance de Solger**. Tradução francesa, introdução e notas de Jeffrey Reid. Vrin: Paris, 1997. Col. “Librarie Philosophique”.

AMARAL, Ilana. “Hegel e Hamann: alguns diálogos”. In: **A Noiva do Espírito: Natureza em Hegel**. Organizadores: UTZ, Konrad; SOARES, Marly Carvalho. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010. pp. 508-529

ARISTÓFANES. **Las nubes**. Tradução espanhola de Luís Marcía Aparicio. 2. ed. Madrid: Ediciones Clásicas, 2002.

_____. **Pluto (A Riqueza)**. Tradução brasileira de Américo Ramalho. Brasília: UNB, 1999.

_____. **A paz**. Tradução brasileira de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: EDIOURO, (?). Coleção “Clássicos de Bolso”.

_____. **Duas comédias: Lisístrata e As Tesmoforiantes.** Tradução brasileira de Adriane Duarte. 3. ed. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

_____. **As aves.** Tradução portuguesa de A. Lobo Vilela. Lisboa: Editoria Inquérito, (?). Coleção “Clássicos Inquéritos”.

_____. **Os cavaleiros.** Tradução brasileira de Maria de Fátima de Sousa. Brasília: UNB, 2000. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

_____. **As rãs.** Tradução brasileira de Trajano Vieira. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna.** Tradução brasileira de Tomaz Tadeu. Autêntica Editora: Belo Horizonte, 2010. Coleção “Mimo”.

_____. **Escritos sobre arte.** Tradução brasileira de Plínio Augusto Coêlho. Hedra: São Paulo, 2008.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte.** Trad. brasileira de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BENJAMIM, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão.** Tradução brasileira de Márcio Sellingsmann-Silva. 3. ed. Iluminuras : São Paulo, 2011.

BLOCH, Ernst. La filosofia del arte. Tradução espanhola de Wenceslao Roces. 2. ed. *In: Sujeto-Objeto (El pensamiento de Hegel).* Madrid/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1982. pp. 256-91.

Bürger, Peter. **Crítica de la estética idealista.** Trad. espanhola de Ricardo Sanchez. Madrid: Visor, 1996.

_____. **Teoria da Vanguarda.** Trad. brasileira de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

COLETTE, Jacques. “Introducion”. *In: Les Écrits de Hamann.* Tradução francesa de Jacques Colette. Paris : Aubier Montaigne, 1981. Coleção Bibliothèque Philosophique.

DANTO, Arthur. **A Transfiguração do Lugar-Comum.** Tradução brasileira de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. **Após o fim da arte.** Tradução brasileira de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus, 2006.

_____. **O descrescimento filosófico da arte**. Trad. brasileira de Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DE MAN, Paul. “Signo y símbolo en la Estética de Hegel”. Tradução espanhola de Manuel Asensi & Mabel Richart. In: **La ideología estética**. Madrid: Ediciones Catedra, 1998. Col. “Teorema”. pp. 131-149.

_____. “Lo sublime en Hegel”. Tradução espanhola de Manuel Asensi & Mabel Richart. In: **La ideología estética**. Madrid: Ediciones Catedra, 1998. Col. “Teorema”. pp. 151-183.

DERRIDA, Jacques. O poço e a pirâmide: introdução à semiologia de Hegel. In: **Hegel e o pensamento moderno**. Tradução brasileira de Rui Magalhães. Porto: Editora Limitada, 1979. pp. 39-107.

GETHMANN-SIEFERT, Annemarie. **Ist die Kunst tot und zu Ende? Überlegungen zu Hegels Ästhetik**. Erlangen & Jena: Verlag Palm & Enke, 1993.

_____. “Art et quotidienneté”. Tradução francesa de Véronique Fabbri. In: **Esthétique de Hegel**. Véronique Fabbri & Jean-Louis Vieillard-Baron (coords.). Paris: L’Harmattan, 1997. pp. 49-88.

GEULEN, Eva. **Das Ende der Kunst: Lesarten eines Gerüchts nach Hegel**. 6. ed. Frankfurt: Suhrkamp, 2007.

Goethe, J. W. **Escritos sobre arte**. Tradução brasileira de Marco Aurélio Werle. 2. ed. São Paulo: Humanitas, 2008.

_____. **Os sofrimentos do jovem Werther**. Tradução portuguesa anônima. Hedra: São Paulo, 2006.

_____. **Le divan**. Tradução francesa de Henri Lichtenberger. Gallimard: Paris, 1984.

HAMACHER, Werner. “Das Ende der Kunst mit der Maske”. In: **Sprache der Ironie-Sprachen des Ernstes**. 6. ed. Organizado por Karl Heinz Bohrer. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005. pp. 121-155.

HAMANN, J. G. **Aesthetica in nuce; Métacritique du purisme de la raison pure (e outros textos)**. Trad. francesa de Romain Deygout. Paris: J. Vrin, 2001.

HENRICH, Dieter. “Zerfall und Zukunft: Hegels Theoreme über das Ende der Kunst”. In: **Fixpunkte: Abhandlungen und Essays zur Theorie der Kunst**. 6. ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008. pp. 65-125.

_____. “Zur Aktualität Von Hegels Ästhetik”. In: **Hegel-Studien**. Editado por Hans-Georg Gadamer. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1974. (Stuttgarter Hegel-Tage 1970). Caderno 11, pp. 295-301.

HILMER, Brigitte. **Scheinen des Begriiffs**. Hamburg: Felix Meiner, 1997.

Kuhn, Helmut. “Die Gegenwärtigkeit der Kunst nach Hegel”. In: **Hegel-Studien**. Editado por Hans-Georg Gadamer. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1974. (Stuttgarter Hegel-Tage 1970). Caderno 11, pp. 251-269.

Hofstadter, Albert. “Die Kusnt: Tod und Verklärung – Überlegungen zu Hegels Lehre von Romontiker”. In: **Hegel-Studien**. Editado por Hans-Georg Gadamer. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1974. (Stuttgarter Hegel-Tage 1970). Caderno 11, pp. 271-285.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Trad. brasileira de Valério Rohden e Antônio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. [CFJ]

KIERKEGARRD, Sören. **O conceito de ironia – constantemente referido a Sócrates**. Tradução brasileira de Álvaro Valls. Petrópolis: Vozes, 2013. Coleção “Vozes de Bolso”.

NANCY, Jean-Luc. **Las Musas**. Trad. argentina de Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.

OETJEN, Malte. **Das Ende der Kunst bei Hegel**. München: Grin Verlag, 2003.

PÖGGELER, Oto. **Hegels kritik der Romantik**. Fink: München, 1998.

PAUL, Jean. “Vie de Fixlein: régent de cinquième”. Tradução francesa de Pierre Velut. In: **Romantiques Allemandes** (v. I). Gallimard: Paris, 1963. Col. “Bibliothèque de la Pléiade”. pp. 05-193.

_____. **Alba del nihilismo (Lamentación de Shakespeare muerto; Discurso de Cristo muerto & El sueño en el sueño)**. Edição bilíngue. Tradução espanhola de de Jorge Perez de Tudela. Edição de Adriano Fabris com epílogo de Otto Pöggeler. Edições Istmo: Madrid, 2005. Col. “Ágora de ideas”.

SCHELLING, F. W. J. **Filosofia da arte**. Tradução brasileira de Márcio Suzuki. São Paulo: EDUSP, 2010. [FA]

_____. **Ausgewählte Schriften**. 3. ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. v. 2.

_____. **Sobre a relação das artes plásticas com a natureza**. Tradução brasileira de Fernando Moraes Barros. Belo Horizonte : UFMG, 2011.

SCHLEGEL, August. **Doutrina da arte**. Tradução brasileira de Marco Aurélio Werle. São Paulo : Edusp. 2014. [DA]

SCHLEGEL, Fridrieich. **Lucinda**. Tradução portuguesa de Álvaro Ribeiro. Guimarães Editores: Lisboa, 1979.

_____. **Sobre el estudio de la poesía griega**. Tradução espanhola de Berta Raposo. Edições Akal : Madrid, 1996.

SCHNEIDER, Helmut. “La théorie hégélienne du comique et la dissolution du bel art”. Tradução francesa de Véronique Fabbri. In: **Esthétique de Hegel**. Véronique Fabbri & Jean-Louis Vieillard-Baron (coords.). Paris: L’Harmattan, 1997. pp. 217-247.

SOLGER, K. W. F.. **Écrits philosophiques**. Tradução francesa, introdução e notas de M. Galland-Szymkowiak. VRIN: Paris, 2015.

_____. **L’art et la tragédie du beau**. Tradução e edição francesa de Anne Baillot. Rue d’Ulm : Paris, 2013. Col. “Aesthetica” . (e-book)

SZONDI, Peter. La teoría hegeliana de la poesía. Tradução espanhola de Francisco Lisi. In: **Poética e filosofía de la historia I**. Madrid: Visor, 1992. Coleção “La balsa de la Medusa”. pp. 153-284.

TODOROV, Tzvetan. **Teorias do símbolo**. Tradução brasileira de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: UNESP, 2014.

_____. **Simbolismo e interpretação**. Tradução brasileira de Nícia Adan Bonatti. São Paulo: UNESP, 2014.

TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. O simbólico em Schelling. In: **Ensaio de filosofia ilustrada**. São Paulo: Iluminuras, 2004. pp. 109-134.

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

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

_____. “O domingo da vida e os dias da semana: ironia e negatividade em Hegel e no romantismo”. In: **Viso: cadernos de estética aplicada**. Revista eletrônica do Programa Pós-graduação em Filosofia da UFF. Rio de Janeiro: UFF, 2015. v. IX, n. 17, pp. 148-165. Disponível em: <http://www.revistaviso.com.br/visArtigo.asp?sArti=177>. Data de acesso: 24/10/2016.