UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

JOÃO PAULO GRAVA

A interioridade absoluta nos *Cursos de estética* de Hegel

Versão Corrigida

São Paulo
2017

JOÃO PAULO GRAVA

A interioridade absoluta nos *Cursos de estética* de Hegel

Versão Corrigida

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

Orientador: Marco Aurélio Werle

São Paulo

2017

Nome: GRAVA, João Paulo

Título: A interioridade absoluta nos Cursos de estética de Hegel

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia da
Universidade de São Paulo para a obtenção do título
de mestre em Filosofia.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

*Dedico este trabalho aos meus pais (Vera e Chico), ao
meu irmão (Lê) e ao meu amor (Cá).*

AGRADECIMENTOS

- Ao professor Marco Aurélio Werle, tanto pela orientação deste trabalho quanto pelas questões filosóficas hegelianas e heideggerianas que me apresentou desde o meu primeiro ano de graduação, as quais determinaram todo o meu percurso filosófico.
- Aos professores Victor Knoll e Luiz Fernando Barrére Martin, pela generosidade e criteriosa leitura, o que muito contribuiu para a minha pesquisa.
- Aos professores do Departamento de Filosofia, por minha formação.
- Aos professores do Departamento de Letras, especialmente Alcides Villaça, pelo "céu estrelado dentro de mim" (Orides Fontela).
- Ao professor Antonio Vieira Filho e seu orientando Eduardo Andrade Rodrigues, pela ajuda e disponibilização de material.
- À CAPES, pelo financiamento desta pesquisa.
- Aos amigos do grupo de estética da pós-graduação: Marco, Rosana, Maíra, Pedro Galé, Pedro Franceschini, Reginaldo e, especialmente, ao amigo Raphael Feliciano, pela amizade e grata oportunidade de ter lido seu trabalho e aprendido muito com ele, bem como pela gentil leitura que fez deste texto.
- Aos amigos da graduação em Filosofia e companheiros de viagem, Thor, Fábio, Daniel, Dario, Gargano, Léo Caetano, Léo Marques, Everton, Marcelo Candeias e Renato (livreiro).
- Aos meus professores de Alemão: Fábio, Edu e, especialmente, professora Dörthe.
- Aos amigos do Crusp, Oscarito, Adriana, Marcos, Ester, Otávio, Fernando, Sérgio, Guaraí, João, Rice, pela agradável companhia.
- À amiga Flávia, pelos anos de amizade, risadas, parceria e força na dura vida universitária.
- À amiga Susi, doce amizade que surgiu em meio a poemas.
- À amiga Bete, pela amizade *clariciana* que virou poema.
- Ao irmão Saulo, pela irmandade livre.
- Ao Maha irmão Rafael Garcia, pela devoção à amizade.
- Aos irmãos Lê Paixão e Pipoca, pela amizade e amor libertos.
- Ao amigo Chico Padula, pela amizade literária gentil.
- Aos amigos de Sorocaba/Usp, Maquinho Berlinga, Clebs, Robson e Rafaela.
- A todas as meninas da secretaria do Departamento de Filosofia.
- A todos os recepcionistas e funcionários da limpeza do Crusp.
- Aos meus pais, pelo amor e liberdade.
- Ao Poldocha, pelo apoio de sempre e irmandade.
- Aos meus sogros Inês e Barbosa, pelo carinho, incentivo e paciência.
- Ao Heitor cabeça, pelas boladas e abrigo cedido.
- Ao Tio Luiz Zancheta e Soninha, pelo generoso auxílio logístico.
- À Carol, meu amor, mulher que faz meus olhos brilharem desde a interioridade.

RESUMO

GRAVA, João Paulo. **A interioridade absoluta nos Cursos de estética de Hegel**. 2017. 148 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Este trabalho expõe uma investigação sobre a concepção de interioridade absoluta [absolute Innerlichkeit] apresentada nos *Cursos de estética* de Hegel. Tal fenômeno surge com o advento do Cristianismo e determina toda a Forma de arte romântica, partindo de um conteúdo marcado pela interioridade religiosa (o ideal do amor) e alcançando particularmente um sentido mais forte e mundano no contexto da chamada “arte moderna”, cujo desenvolvimento deve ser observado tanto do ponto de vista histórico quanto lógico-categorial. Também interessa verificar em quais formas e fenômenos artísticos o filósofo identifica a presença desse princípio, cujo desdobramento se encaminha para o tema do *fim da arte* em Hegel, à medida que a interioridade sai do campo sensível e passa para o racional na modernidade. Nesse caso, ressalta-se o tema da subjetividade moderna e da liberdade nas obras de Shakespeare (no campo da poesia) e na pintura holandesa (no campo da pintura), expressões artísticas que constituem momentos decisivos.

Palavras-chave: Hegel; Estética; Interioridade absoluta; Arte romântica; Cristianismo.

ABSTRACT

GRAVA, João Paulo. **The absolute interiority in Hegel's Aesthetic Courses.** 2017. 148 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

This work exposes an investigation about the conception of absolute interiority [absolute Innerlichkeit] presented in Hegel's Aesthetic Courses. This phenomenon arises with the advent of Christianity and determines the whole Romantic Art Form, starting from a content marked by religious inwardness (the ideal of love) and achieving particularly a more stronger and mundane sense in the context of the so-called “modern art”, whose development must be observed from both a historical and a logical-categorical point of view. It is also important to verify in which forms and artistic phenomena the philosopher identifies the presence of this principle whose unfolding is directed towards the theme of the end of art in Hegel, as the interiority leaves the sensitive field and passes to the rational in the modernity. In this case, it is emphasized the themes of modern subjectivity and freedom in the works of Shakespeare (in the field of poetry) and in Dutch painting (in the field of painting), artistic expressions that constitute decisive moments.

Keywords: Hegel; Aesthetic; Absolute Interiority; Romantic art; Christianity

Lista de abreviaturas

Obras de Hegel:

CE I: *Cursos de Estética I*

CE II: *Cursos de Estética II*

CE III: *Cursos de Estética III*

CE IV: *Cursos de Estética IV*

CL: *Ciência da lógica*

ECF I: *Enciclopédia das Ciências Filosóficas I – A Ciência da Lógica*

ECF II: *Enciclopédia das Ciências Filosóficas II – Filosofia da Natureza*

ECF III: *Enciclopédia das Ciências Filosóficas III – A Filosofia do Espírito*

FD: *Linhas Fundamentais da Filosofia do Direito*

FE I: *Fenomenologia do Espírito- Parte I*

FE II: *Fenomenologia do Espírito- Parte II*

FH: *Filosofia da História*

FS: *Fé e Saber*

LFR III: *Leçons sur la Philosophie de La Religion: troisième partie – La religion accomplie.*

LHF III: *Leciones sobre la historia de la filosofía III.*

VuPR III: *Vorlesung über die Philosophie der Religion: Teil 3 - die vollendete Religion*

Obras de Immanuel Kant

CFJ: *Crítica da faculdade do juízo*

CRP: *Crítica da razão pura*

CRPr: *Crítica da razão prática*

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 O CLÁSSICO.....	25
2.1 A individualidade no mundo grego	25
2.2 O declínio da arte clássica e a queda na subjetividade formal.....	35
3 O ROMÂNTICO.....	39
3.1 A religião consumada.....	39
3.2 A Forma de arte romântica.....	47
3.2.1 O desenvolvimento da Forma e do conteúdo românticos.....	49
3.2.2 A interioridade religiosa e o círculo religioso: o ideal do amor.....	57
3.2.2.1 Primeiro momento: A história da Redenção de Cristo.....	59
3.2.2.2 Segundo momento: o Amor religioso.....	64
3.2.2.3 Terceiro momento: O Espírito da comunidade.....	67
3.3 As artes românticas particulares.....	70
3.3.1 A Pintura.....	70
3.3.2 A Poesia.....	87
3.3.2.1 A cavalaria.....	94
3.3.2.2 Autonomia formal do caráter.....	101
4 O FIM DA INTERIORIDADE ABSOLUTA NA SUBJETIVIDADE MODERNA....	113
4.1 A emergência do Eu na modernidade.....	121
4.2 O Mundo moderno, o entendimento e a cisão.....	130
4.3 A dissolução da Forma de arte romântica e a questão do fim da arte.....	137
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	145
REFERÊNCIAS.....	148

1 INTRODUÇÃO

Há várias maneiras de se estudar o pensamento de um filósofo, sendo uma delas a de Gérard Lebrun¹, para quem uma interpretação em História da Filosofia seria “convincente” quando o fio condutor ou a ideia diretriz proposta pelo intérprete fosse capaz de esclarecer melhor a trama conceitual por ele analisada, tornando-a mais inteligível. É a partir de uma tal concepção de investigação em História da Filosofia que a presente pesquisa abordará o pensamento de Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Neste filósofo, as portas de entrada podem ser as mais variadas, haja vista o caráter sistemático de sua filosofia, de maneira que consideramos a sua *filosofia da arte* um lugar privilegiado, como poucas vezes se viu na história do pensamento, pois ela nos permite abordar com grande fertilidade as questões filosóficas por meio da arte. Nosso objetivo é analisar o desenvolvimento do conceito de interioridade absoluta [absolute Innerlichkeit] apresentado na Forma de arte romântica nas *Vorlesungen über die Ästhetik*², de modo a compreender a argumentação e apresentação dialética hegeliana da interiorização em processo na história da arte, dialética esta descrita pelo filósofo com seu início propriamente dito no cristianismo e que encontra seu ponto culminante na arte moderna, na qual ocorre o que Hegel chama de fim da arte e a sua ultrapassagem pela forma da religião e da filosofia.

Nesse sentido, acreditamos que, tanto para o sistema de Hegel, quanto para sua filosofia da arte, a concepção de interioridade absoluta [absolute Innerlichkeit] ocupa um papel de grande importância, pois ela representa um processo de subjetivação, cujo ápice pode ser localizado historicamente na modernidade, sobretudo na Reforma Protestante e na filosofia moderna. E, sendo assim, que entremos de partida no núcleo em torno do qual gira nossa reflexão, tal como Hegel nos apresenta a interioridade absoluta em seu Curso de Estética:

O verdadeiro conteúdo do romântico é a interioridade absoluta, a Forma correspondente é a subjetividade espiritual, enquanto apreensão de sua autonomia e liberdade. Este infinito em si mesmo e universal em si e para si é a negatividade absoluta de tudo o que é particular, a unidade simples consigo mesma que consumiu tudo o que é reciprocamente separado, todos os processos da natureza e seu ciclo de nascimento, desaparecimento e renascimento, toda limitação da existência espiritual

1 DE MOURA, C. A. R. “Apresentação”. In: LEBRUN, G. 2006, p. 11-12.

2 As *Vorlesungen über die Ästhetik*, traduzidos como *Cursos de estética (CE)*, são textos que expressam a produção tardia de Hegel ministrada entre os anos de 1818 e 1829. Posteriormente, Heinrich Gustav Hotho, aluno de Hegel, editou os escritos e as notas de Hegel e os publicou em três volumes no ano de 1835. Os escritos originais foram perdidos.

e que dissolveu todos os deuses particulares na pura identidade infinita consigo mesma (CE II, p. 253)³.

Como ficou marcado nas páginas da história da filosofia, Hegel foi quem nos mostrou que Forma e conteúdo não se separam e possuem uma relação dialética⁴. Isso não pode deixar de ser verdadeiro no desenvolvimento de nosso trabalho, pois, como podemos ver no trecho acima, Hegel articula o conteúdo "interioridade absoluta" com sua respectiva Forma, a "subjetividade espiritual" que *se apreende* como autônoma e livre. Segue-se ainda que essa interioridade absoluta subjetiva e espiritual é da ordem do infinito e universal, que, por sua vez, é a negatividade absoluta de tudo o que é particular e, mais propriamente, é a negação da natureza e seu modo de ser exterior em si mesma. Sendo a negação da natureza, ela é a entrada no espírito mesmo, pois a noção central de interioridade absoluta [absolute Innerlichkeit] como conteúdo [Inhalt] da Forma de arte romântica [die romantische Kunstform], necessariamente traz consigo o seu oposto, isto é, uma exterioridade [Äusserlichkeit]. Assim, se tomarmos tal interioridade à luz de sua Forma, a "subjetividade espiritual", nos aproximamos do *interior* absoluto de um sujeito espiritual. Disso resulta que estamos falando da interioridade absoluta de um espírito subjetivo, de um espírito que não é mais exterior a si mesmo, mas objeto para si mesmo que tanto se sabe quanto se quer a si mesmo, e isto é o espírito que retornou a si. Por isso, tendo no horizonte o sistema hegeliano, na arte romântica o que se expressa é “o movimento e a atividade do espírito que entrou em si mesmo desde sua realidade corporal e penetrou no ser-para-si interior” (CE II, p. 255), de modo que não há nada mais exterior ao espírito, nada além e acima dele, principalmente em sua Forma absoluta, isto é, quando se reconhece como sendo o ponto de chegada e destino da verdade, e que percorreu inúmeros processos que são momentos seus⁵. O adjetivo “absoluto”, que determina “interioridade”, pode ter o sentido de ser perfeito, acabado, autônomo⁶, isto é, a completa realização de uma interioridade que nega toda exterioridade espiritual, o que

3 “Der wahre Inhalt des Romantischen ist die absolute Innerlichkeit, die entsprechende Form die geistige Subjektivität, als Erfassen ihrer Selbständigkeit und Freiheit. Dies in sich Unendliche und an und für sich Allgemeine ist die absolute Negativität von allem Besonderen, die einfache Einheit mit sich, die alles Außereinander, alle Prozesse der Natur und deren Kreislauf des Entstehens, Vergehens und Wiedererstehens, alle Beschränktheit des geistigen Daseins verzehrt und alle besonderen Götter zu der reinen unendlichen Identität mit sich aufgelöst hat” (CE I, pp. 129-130).

4 “[...] os pensamentos não podem ser considerados como formas indiferentes ao conteúdo, e em si vazias; e que, como na arte, também nos outros domínios a verdade e a solidez do conteúdo repousam essencialmente em que ele se mostre como idêntico à forma” (ECF I, § 133, ad. pp. 254 -5).

5 Na ECF III, §381 ad., Hegel afirma sobre o conceito de espírito que “essa suprassunção da exterioridade – suprassunção que pertence ao conceito de espírito – é o que temos chamado de sua idealidade. Todas as atividades do espírito nada são a não ser maneiras diversas da recondução, do que é exterior, à interioridade que é o espírito mesmo; e só mediante essa recondução, mediante essa idealização ou assimilação do exterior, vem a ser, e é, espírito. Ao considerar o espírito um pouco mais de perto, encontramos, como sua determinação primeira e mais simples, a determinação de que é [um] Eu” (2011, pp.18-19).

veremos mais adiante com mais detalhes. Mas é preciso observar também o adjetivo “verdadeiro” (conteúdo), o qual tem o sentido de que ele é o conteúdo final e desdobrado da Forma de arte romântica, cuja realização aponta para o fim da arte e para a insuficiência do material sensível em expressar o conteúdo da verdade do espírito que se manifesta neste momento histórico. Lembremos que, para Hegel, “[...] o conteúdo [Inhalt] da arte é a Ideia e que sua Forma é a configuração sensível imagética” (CE I, p. 86) e, no caso da arte romântica, ele se confunde com a espiritualidade cristã, de sorte que,

por isso, o conteúdo superior é agora a espiritualidade e, na verdade, enquanto absoluta; [...] porém, ela aparece ao mesmo tempo como espiritualidade particular [besondere], como ânimo particular [partikulär]; e posto que se apresentam como a coisa principal não o repouso sem necessidade do Deus em si mesmo [como no clássico], senão a aparência em geral, o ser para outro e o manifestar, tornam-se agora por si mesmos objetos de exposição artística também a mais variada subjetividade – em seu movimento e atividade vivos como paixão, ação e acontecimento humanos –, em suma, o amplo âmbito do sentimento [Empfindens], da volição e da omissão humanos (CE I, p. 99).

Espiritualidade absoluta é a espiritualidade cristã, a religião do espírito e, principalmente, da sua Forma absoluta e, por isso, não é por acaso que esse conteúdo dissolve os deuses particulares, ligados ainda ao natural e carentes da verdadeira universalidade e subjetividade. O que ocorre é que o monoteísmo judaico de um Deus abstrato agora ganha sua expressão concreta e particular na forma de Cristo, o homem-Deus que concentrou em si mesmo, ou melhor, na sua interioridade anímica espiritual, o espírito, de modo que essa relação universal-particular que se apresenta em carne e osso não deixa espaço para nenhum outro deus particular carente de universalidade e, sobretudo, de subjetividade.

Nesse sentido, se analisarmos a arte no interior do sistema de Hegel, não podemos deixar de compreendê-la em relação com a religião e com a filosofia, de modo que acreditamos que essa relação se torna mais densa e problemática a partir do advento da

6 O adjetivo *absolut* em alemão tem a mesma origem latina do “absoluto” em língua portuguesa, provindo de *absolute* (adv., perfeitamente, inteiramente), *absolutus* (solto, desatado, desembaraçado) que é particípio passado do verbo *absolvo* (desatar, desligar, desprender, acabar, terminar) (cf. SARAIVA. *Novíssimo dicionário latino-português*). Quando tomado como adjetivo, *absolute* adquire dois sentidos, como comenta Inwood: “Usualmente, o item caracterizado como absoluto ocorre no final de uma série de itens: o espírito absoluto vem por último e é, em certo sentido, mais elevado do que – os espíritos subjetivo e objetivo. Mas isso não é invariavelmente assim: a diferença absoluta vem antes de diversidade e oposição, e o fundamento absoluto vem antes do fundamento determinado e da condição – sugerindo que o que é “absoluto” é, em algum sentido, inferior ao que lhe vem depois. Essa diferença corresponde a uma diferença entre os dois sentidos de “absoluto”: num sentido, ser “absoluto” é excluir mediação e condições, enquanto que, em outro sentido, é ter mediação e condições supassumidas” (1997, p.41). E nosso trabalho vamos observar que o sentido de absoluto é tanto algo que se realiza plenamente, quanto uma interioridade que é a interioridade mesma do absoluto espiritual tal como aparece na arte.

subjetividade moderna, de sorte que podemos afirmar que esta é o ponto de chegada de nossa pesquisa.

Em particular, como pressuposto da subjetividade moderna, a interioridade⁷ é um fenômeno que aparece e se desenvolve na história a partir o cristianismo, pois é com essa religião que o homem descobre uma dimensão espiritual interior que até então lhe fora desconhecida⁸. Diferentemente das outras concepções religiosas, o cristianismo é a religião monoteísta para a qual Deus tem como seu momento uma encarnação humana, apresentando a reunião do finito e do infinito numa unidade, isto é, um Deus homem e um homem Deus. Assim, se antes dessa religião havia a separação ontológica entre deuses e homens, tal como vemos na cultura grega, agora essa separação e exterioridade está eliminada pela reunião dos dois no conceito de espírito posto pelo cristianismo. No entanto, tal unidade não é imediata, de sorte que o homem se torna espiritual e supera sua naturalidade a partir do processo de tomada de consciência de que ele, “sendo espírito, contém a essencialidade e a substancialidade que pertencem ao conceito de Deus” (*FH*, p. 317). O Deus cristão não é mais este ou aquele deus particular em meio a outros deuses, mas sim *um* universal espiritual que revela tanto a si na encarnação de Jesus, como também o homem em sua essência espiritual universal. A tensão entre finito material e infinito espiritual pode ser visualizada no percurso exemplar da vida de Jesus, isto é, o seu nascimento divino, seu martírio, sua morte e ressurreição, os quais revelam o seu caráter espiritual e infinito na medida em que vence a carne e a finitude humanas. Do mesmo modo, o homem comum deve vencer a sua finitude, seguindo o exemplo de Jesus, entrando em contato com sua interioridade espiritual verdadeira e, a partir daí, a conquista, o cultivo e a transformação do espírito infinito interior representa uma guinada histórica que conduz para a interioridade do homem.

No seu percurso na religião, a interioridade seguirá, primeiramente, todo um caminho dialético de mediações, que se inicia com a presença de Jesus no mundo, seguindo após a ressurreição nas primeiras comunidades cristãs, passando por um longo período no

7 De acordo com Ritter (1976), o termo *Innerlichkeit* aparece em língua alemã primeiramente em 1779 com Klopstock para designar um procedimento de representação poética que acentua a natureza mais interna de uma coisa. Posteriormente, em 1787, ele é encontrado na obra de Goethe em sua forma plural para designar a natureza interna do Homem ou da nação.

8 Embora o tema da subjetividade e a fuga para o interior do homem sejam apontados por Hegel já com a decadência do mundo grego, com a sofística e com a filosofia, seu momento fundamental se dá com o acontecimento da religião cristã, quando o cristianismo transforma a concepção de sagrado e de divindade que havia até então, conduzindo-a para o interior do homem. No texto bíblico encontramos a seguinte passagem, que muito nos esclarece sobre este ponto: “E, interrogado pelos fariseus sobre quando havia de vir o reino de Deus, respondeu-lhes, e disse: O reino de Deus não vem com aparência exterior. // Nem dirão: Ei-lo aqui, ou: Ei-lo ali; porque eis que o reino de Deus está dentro de vós” (Lucas 17, 21-22). Assim, podemos afirmar que o interior da alma humana ganha com essa religião uma “dignidade ontológica” única na forma do espírito interior, a morada de toda verdade.

catolicismo, quando a espiritualidade ainda não é conquistada mediante a transformação do espírito, mas sim pela exterioridade da penitência e confissões mediadas por um sacerdote ou um santo. Nesse sentido, a liberdade do espírito ainda está limitada pela dependência de fatores externos a ele. No entanto, o desdobrar dessa interioridade no catolicismo, em idas e vindas dialéticas, resulta na interioridade posta pelo protestantismo. Neste, o que ocorre é a volta do espírito para si mesmo e a consciência de que é nele que se deve procurar o divino e em nenhum outro lugar, de sorte que “a subjetividade é justificada absolutamente, e tem em si a determinação com o divino” e “[...] compreendeu o seu princípio da liberdade subjetiva e infinita” (FH, p. 328). A reforma protestante é compreendida por Hegel como um desdobramento necessário dessa dialética da interioridade na religiosidade, de modo que a interioridade é apreendida agora como a pura espiritualidade livre, não mais em oposição ao mundo, mas realizando o espírito objetivo, momento no qual o espírito se mundaniza com “a formação estatal e o nascimento do universal, a conscientização de leis universais da liberdade” (FH, p. 353), o que significa que a moral, o direito e o Estado são pensados como inerentes ao espiritual.

Vimos até agora um breve relato sobre o surgimento da interioridade com o cristianismo e o seu desdobramento na religião. Entretanto, nosso objeto de estudo é o seu percurso na arte, isto é, como a interioridade se manifesta e se desenvolve na materialidade da arte, à medida que ela sai de uma interioridade cristã e chega a uma interioridade absoluta na modernidade. Nesse sentido, podemos considerar os *Cursos de Estética (CE)* de Hegel como uma peça fundamental de seu sistema filosófico, pois eles permitem compreender os conceitos e o pensamento de Hegel na concreção do mundo vindo à luz nas obras de arte, o que nos permite, no caso da interioridade e da subjetividade, acompanhar a sua gênese percorrendo as obras de arte produzidas historicamente.

O percurso na arte: do exterior ao interior

No sistema filosófico de Hegel, a arte é tratada como momento do Espírito Absoluto, antecedendo hierarquicamente no sistema a religião e a filosofia. Logo, a arte deve ser compreendida, ao lado da religião e da filosofia, como uma figura do Espírito Absoluto, o que significa dizer que a arte, assim como a religião e a filosofia, é um modo de manifestar e de “trazer à consciência e exprimir o *divino* [das Göttliche], os interesses mais profundos da humanidade, as verdades mais abrangentes do espírito” (CE I, p.32), espiritualizando e ultrapassando a natureza com a “intuição concreta e a representação do espírito absoluto em

si” (JAESCHKE, 1998, p. 41). Nesse sentido, a arte ocupa o lugar da espiritualização do sensível no interior da dialética do Espírito Absoluto, passando por três Formas de arte, a saber: arte simbólica, arte clássica e arte romântica⁹. O sistema hegeliano das Formas de arte está ancorado na ideia de que as artes progridem e se desenvolvem historicamente no sentido de se tornarem cada vez menos simbólicas, mais determinadas e interiores ao ser humano¹⁰, o que corresponde a um processo histórico de espiritualização, no qual o espírito mais se determina, mais se sabe e se interioriza em si mesmo. No seu último momento, isto é, na Forma de arte romântica, há um encaminhamento dialético que leva a arte ao seu fim, sendo sucedida assim pela religião e pela filosofia no sistema. O nosso projeto de pesquisa tem por objeto o estudo deste último momento das Formas de arte, a romântica, quando esta chega até o limite da interioridade absoluta.

No primeiro momento histórico da arte, temos a Forma de arte simbólica e o domínio da arquitetura, na qual há uma inadequação entre Forma e conteúdo¹¹, isto é, um Conteúdo abstrato e indeterminado que não pode ter uma forma figurativa ou que não se deixa apreender, de modo que o que ocorre é a “inadequação entre a Ideia e a forma” (CE I, p. 92) e o domínio da matéria sobre a Forma. A Ideia, que neste momento histórico é abstrata e carente de determinações, busca expressão na arte, mas não a encontra e não é encontrada, constituindo-se como algo misterioso, indeterminado e enigmático. Trata-se da arte mais

9 Podemos afirmar que as três Formas de arte correspondem ao que Hegel denomina na *FD*, §§ 353-4 de “[...] reinos histórico-mundiais [que] são quatro: 1. o oriental, 2. o grego, 3. o romano, 4. o germânico” (p. 311). A Forma de arte romântica envolve os reinos romano e germânico.

10 Não significa que o simbólico desaparece no percurso histórico, mas sim que ele deixa de ser predominante como forma que determina a arte clássica ou romântica. Podemos compreender, por exemplo, que a arquitetura é a forma de arte predominante na forma de arte simbólica (oriental), mas não na forma de arte clássica ou romântica, embora continue existindo como arte no templo grego ou nas catedrais góticas. Ou, também, quando Hegel comenta um tipo de interioridade não desenvolvida citando o poema de Goethe “O Rei de Thule”, uma das “[...] coisas mais belas que Goethe compôs” (CE II, p. 318), onde encontramos uma interioridade que se explicita apenas de modo simbólico, pois o que se apresenta é um *signo* e uma alusão ao que existe de modo vivo na interioridade.

11 Precisamos deixar claro que, em Hegel, como bem comentam os tradutores dos *Cursos de estética*, há dois sentidos para forma e conteúdo, o que eles diferenciaram em iniciais maiúscula e minúscula, procedimento que buscamos acompanhar em nosso trabalho. Forma (inicial maiúscula) é *Form* em alemão, que tem um sentido mais geral e universal, que remete a um conteúdo [*Inhalt*], como por exemplo as Formas de arte simbólica, clássica e romântica, ou Forma democrática, aristocrática etc. Já forma (inicial minúscula) é *Gestalt*, uma forma efetiva, algo que tem materialidade como forma determinada e individual, como um poema, uma pintura, ou a forma humana, animal etc. Conteúdo (inicial maiúscula) corresponde a *Gehalt* em alemão, que tem o sentido de um conteúdo espiritual histórico mais amplo que é apreendido e mediado pela subjetividade do artista. Podemos pensar, por exemplo, que o cristianismo tem um Conteúdo que se impõe historicamente e é apreendido pela subjetividade do artista em sua essência. Esse Conteúdo será elaborado pelo artista e vertido numa forma (*Gestalt*) particular efetiva, a qual se insere, por sua vez, numa Forma (*Form*) de arte histórica. Isso que foi elaborado e posto em uma forma é conteúdo (inicial minúscula) como *Inhalt*, o conteúdo determinado de uma *Form*. Apesar de todas as dificuldades em “explicar” algo que não se separa, no nosso trabalho o conteúdo (*Inhalt*) é a interioridade absoluta que se apresenta como *Innigkeit*, na Forma (*Form*) da subjetividade que se apreende livre e autônoma, o que constitui a Forma (*Form*) de arte romântica. Mais detalhes sobre as diferenças podem ser vistos em CE I, nota do tradutor.

antiga, primitiva e imperfeita, que se manifestou no mundo oriental, sendo seu exemplo maior as Pirâmides do Egito. De acordo com Hegel, esta arte simbólica abre caminho na história da arte e sua tarefa é preparar a natureza como exterioridade inorgânica para que ela venha a entrar no processo de espiritualização. O material desta arte é a matéria bruta imediata, uma massa mecânica pesada que está sob formas inorgânicas ordenadas de modo abstrato. Neste tipo de arte, com seu material e formas, o ideal de espiritualidade concreta não se realiza, e a realidade permanece impenetrável à Ideia, numa inadequação entre Forma e conteúdo, o que é característico da arquitetura da Forma de arte simbólica. Embora esta arte ainda seja primitiva e abstrata, ela principia o processo histórico de espiritualização da natureza, fazendo com que esta saia de sua indeterminação enquanto natureza finita e informe, dando-lhe configurações simétricas, matemáticas e abstratas e ideais. Assim, ela prepara o terreno para a manifestação do espírito absoluto, isto é, “[...] ela aplanar o lugar para o Deus, dá forma para o exterior que o rodeia e constrói seu templo como o espaço para a concentração e direcionamento para os objetos absolutos do espírito” (CE I, p. 98). Trata-se, portanto, do início da manifestação do espírito à sensibilidade do homem, mas ainda de modo indeterminado e abstrato¹².

Na fase seguinte, desenvolve-se a Forma de arte clássica no mundo grego¹³, na qual a Ideia se manifesta em sua plena beleza, sendo a escultura aquela que prevalece como arte particular que expõe a identidade completa do conteúdo de um deus específico na forma de um corpo humano devidamente trabalhado e determinado, numa adequação completa entre Forma e conteúdo. O pressuposto de Hegel para que a arte clássica seja a expressão do belo é o fato de que a espiritualidade se realiza, entre os seres da natureza, no homem, de modo que a perfeição do conteúdo espiritual melhor se realiza na individualidade de um deus de forma humana. Com efeito, a escultura de forma humana, na qual um deus vivifica a matéria com sua individualidade espiritual, é a arte que mais está em harmonia com respeito à unidade Forma e conteúdo, e por isso trata-se da manifestação do Ideal do Belo. A adequação entre Forma e conteúdo na escultura grega deve ser entendida como justa adequação de uma matéria que é esculpida em forma humana bela para abrigar num repouso calmo o espírito de

12 Podemos apontar ainda para o caráter exterior da arquitetura simbólica a sua carência de espírito interior: “A arquitetura simbólica autônoma, contudo, fornece o tipo principal de suas [dos egípcios] obras mais grandiosas, porque o interior humano ainda não apreendeu aqui ele mesmo o espiritual em seus fins, formas exteriores e ainda não as fez objeto e produto de sua atividade livre. A consciência de si ainda não amadureceu em fruto, ainda não está pronta para si mesma, mas está se impulsionando, procurando, pressentindo, produzindo cada vez mais, sem uma satisfação absoluta e, portanto, sem descanso. Pois apenas na forma adequada ao espírito satisfaz-se o espírito pronto em si mesmo e se limita em seu produzir. A obra de arte simbólica, ao contrário, permanece em maior ou menor grau ilimitada” (CE III, p. 50). Nesse sentido, a arte simbólica é uma luta, segundo Hegel, “entre o conteúdo, que ainda resiste à verdadeira arte, e a Forma do conteúdo tampouco homogênea” (CE II, p. 40).

13 Trataremos mais detidamente do mundo grego e da arte clássica no primeiro capítulo do nosso trabalho.

um deus individual, num equilíbrio adequado entre matéria exterior e espírito interior, ambos harmônicos e idealizados. Logo, a Ideia do belo acontece na Forma de arte clássica, pois é nela que se dá a unidade de conceito e realidade, de modo que essa unidade é a expressão da beleza, beleza essa que é a representação antropomórfica de um deus, constituindo uma unidade imediata e em si corpórea do humano e divino. O suprimir da arte simbólica na arte clássica no processo de espiritualização da natureza é belamente comentado na seguinte passagem:

[...] neste templo [arquitetura] entra então o próprio Deus, na medida em que o raio da individualidade bate na massa inerte, a penetra, e a própria Forma infinita do espírito, não mais meramente simétrica, concentra e configura a corporeidade. Esta é a tarefa da *escultura*. Na medida em que nela o interior espiritual, para o qual a arquitetura apenas é capaz de apontar, habita a figura sensível e seu material exterior, e os dois lados se configuram um-no-outro de *tal* modo que nenhum deles prepondera, a escultura assume a *Forma de arte clássica* como seu tipo fundamental. (CE I, p. 98).

Se na arquitetura predominava a abstração do conteúdo, ela, diante do deus individual, vai ser o seu invólucro e perde sua autonomia, pois passa a ser meio para abrigar o deus. Isso porque a escultura determina o conteúdo divino essencial e condensa numa unidade um deus dotado de individualidade e de forma humana, de modo que isso configura uma adequação harmônica entre o infinito Absoluto divino com o finito da materialidade em forma humana idealizada, o que significa, para Hegel, a realização do Belo.

A transição da arte clássica para a romântica se dá pela necessidade que o espírito tem de se dirigir para si mesmo e encontrar-se a si mesmo em si mesmo, de modo que a união consigo mesmo do espírito é o princípio superior da arte romântica, pois nesta o espírito toma-se a si mesmo como seu objeto, sente-se e sabe-se em unidade consigo mesmo (cf. CE II, p. 252). Nesse sentido, a Forma de arte romântica rompe novamente com a harmonia entre Forma e conteúdo, e o Belo, tal como encontrado na arte clássica, torna-se ultrapassado. De acordo com Hegel, o conteúdo da Forma de arte romântica é a “interioridade absoluta” que tem a Forma da subjetividade espiritual autônoma e livre. O conteúdo da arte agora lhe vem de fora¹⁴, sendo, no seu início, o Deus cristão encarnado homem e identificado em espírito

¹⁴ Aqui cabe uma nota sobre a autonomia da arte no romântico, pois o fato de seu conteúdo vir de fora significa que ela é *meio* para um conteúdo mais elevado da religião. Isso é diferente da arte grega, na qual a arte mesma se confunde com a religião, de modo que uma escultura de um deus é, ao mesmo tempo, uma obra de arte e o próprio deus. No romântico, por sua vez, uma obra de arte religiosa é, por melhor que seja, uma *representação* de Deus e do sagrado, pois o espírito não se confunde com a matéria sensível. No entanto, há momentos como na *cavalaria*, forma na qual a arte pode sair para o mundo e na aventura criar um conteúdo a partir de si mesma. Em certo sentido, podemos dizer que sempre há uma tensão entre Forma e conteúdo no romântico.

com a subjetividade humana, tornando-a espírito infinito. Como podemos observar, o conteúdo é o espírito interior ao homem e o Deus cristão, “como Deus mesmo único e universal que se sabe a si mesmo, em cuja vida e sofrimento e nascimento, morte e ressurreição se torna manifesto também para a consciência finita o que é o espírito, o que é o eterno e o infinito segundo a sua verdade” (CE II, p. 256). Conforme já comentamos, o cristianismo é a religião que tem como seu fundamento a encarnação de um Deus homem que é espírito infinito dotado de subjetividade e interioridade humanas, de modo que Jesus constitui *uma* divindade humana e universal. Nesse sentido, a aparição de Cristo como interioridade espiritual revela para o homem sua própria interioridade infinita, a qual é a verdade e está em oposição ao finito material e natural. Com efeito, podemos afirmar que, se na arte clássica a escultura figurava os deuses na sua completa beleza e multiplicidade, com o advento do cristianismo o Deus único encarna enquanto homem e este é entendido como sua imagem e semelhança espiritual. Após a encarnação de Jesus Cristo, o acontecimento do espírito do cristianismo é de tal modo unificador e universal, que, com a sua aparição,

[...] os deuses estão destronados, a chama da subjetividade os destruiu, e em vez da plástica multiplicidade de deuses, a arte conhece agora apenas *um* Deus, *um* espírito, *uma* autonomia absoluta, que permanece enquanto o saber e o querer absoluto dela mesma consigo mesma em unidade livre [...] (CE II, p. 254).

O que ocorre agora é que o Deus único é espírito subjetivo e não uma força da natureza ou um deus regente de alguma dimensão natural ou cultural, mas sim subjetividade¹⁵ espiritual, um Deus concreto que se sabe, o que significa dizer espírito humano universal. Nesse sentido, a religião cristã é um pressuposto fundamental para o acontecimento da arte romântica, pois ela unifica e universaliza o espírito como subjetividade espiritual, como alma humana que se sabe espírito. O espírito infinito e eterno é a verdade mais elevada, e o que é finito é o seu negativo, de modo que podemos afirmar que a espiritualidade infinita está em oposição à materialidade carnal finita e à natureza, de sorte que as obras de arte não mais

15 Segundo Werle, há duas acepções de subjetividade na estética de Hegel: “Uma é tomada em sentido restrito como manifestação particular do ponto de vista do sujeito, em oposição a uma objetividade. Essa subjetividade via de regra afirma a perspectiva de uma imaginação ilimitada ou se refugia no terreno da ironia. Falta-lhe a consciência de que o sujeito é apenas um momento de um transcurso maior. A outra acepção de subjetividade é acolhida de modo positivo por Hegel, pois se trata da manifestação inequívoca de uma tendência de todo o mundo cristão: trata-se do princípio da subjetividade livre. A diferença dessa subjetividade “infinita” diante da outra “finita” é que ela resulta de um processo histórico e objetivo, possui um conteúdo nela mesma e, portanto, uma legitimação própria” (2011, p. 96 – 97). A subjetividade do primeiro tipo tem sua ocorrência observada em alguns momentos da história quando o sujeito necessita se refugiar em si mesmo diante do dismantelamento de seu mundo objetivo, mas seu problema surge quando esse momento é reificado e elevado à universalidade, resultando numa paralisia no movimento do espírito e em problemas éticos. Na modernidade, esse tipo de subjetividade finita pode ser observada na ironia romântica, a qual será duramente criticada por Hegel.

retratarão o belo, tal como o encontramos na escultura grega, mas sim um divino infinito subjetivo que está para além de qualquer representação material, que nega o finito e o fazem a partir da exposição do sofrimento, da dor, da miséria material finita e perecível, apontando assim para a inadequação entre o espírito infinito de Deus e a finitude de seu aspecto carnal humano. Noutras palavras, inicialmente o conteúdo da arte se torna reduzido devido à desdivinização da natureza e de tudo que não é espírito subjetivo, o qual se concentra agora “num *único* ponto de luz do absoluto e de sua eterna história de salvação” (CE II, p. 259). Nesse sentido, uma vez que o cristianismo nega o sensível e material, ele se torna pouco favorável à arte.

Mas se para Hegel a arte romântica promove a interiorização absoluta do Conteúdo da arte com a revelação de Deus no espírito, o divino e verdadeiro que aparece como interioridade e a consagra, segue-se que o conteúdo sagrado inicial é o início de um movimento que culmina na sacração da interioridade humana mundana, sua liberdade e universalidade, mobilizando com isso todo o universo interior da alma humana, pois “na medida em que este conteúdo absoluto aparece comprimido no ponto do *ânimo subjetivo* e, com isso, todo o processo é introduzido no interior humano, o círculo do conteúdo é, desse modo, de novo *ampliado* infinitamente. Ele se abre para a multiplicidade sem limites” (CE II, p. 259). Se bem compreendemos as intenções do filósofo, o que ele afirma na passagem citada é que, quando o conteúdo se torna a interioridade humana, todo um novo universo interior se revela e ganha atenção e vitalidade como possibilidade de vir a ser conteúdo da arte, tal como os sentimentos, os desejos, “a honra, o amor, a fidelidade e a coragem” (CE II, p. 263), enfim, todo um conteúdo circunscrito ao universo da subjetividade humana ganha autonomia. Com efeito, tudo decorre como se o processo de interiorização pelo qual a arte passa fosse, ao mesmo tempo, o processo de interiorização do próprio homem, terminando por resultar, no que se refere à arte, na interioridade absoluta [*absolute Innerlichkeit*] no romântico, cujo Conteúdo verdadeiro vai ser desdobrado e tem como resultado o que entendemos por subjetividade moderna.

Considerações sobre a estrutura da pesquisa

Sobre o desenvolvimento do nosso trabalho é preciso salientar de saída a dificuldade em torno do termo interioridade absoluta [*absolute Innerlichkeit*]. Nosso objeto de estudo principal são os *Cursos de Estética* de Hegel, que foram organizados por Heirich Gustav Hotho nos anos de 1835, 1836 e 1837, de modo que, por uma questão de limitação em função

do nosso trabalho ser uma pesquisa de mestrado, não nos dedicaremos aos outros materiais como os cadernos de alunos. Assim, embora tenhamos nos limitado a estudar somente a edição de Hotho, seria interessante verificar se o termo *interioridade absoluta* também aparece nos cadernos de alunos, verificação que não fizemos, exceto em dois deles: no caderno do curso de verão de 1826 de Friedrich Hermann Victor von Kehler o termo *não* existe. Mas no caderno do próprio Hotho, do curso de 1823, o termo está registrado¹⁶. Levantamos aqui o problema para que ele possa ser pesquisado mais à frente nos outros cadernos de alunos disponíveis. De qualquer maneira, Hegel usa o termo poucas vezes na estética, mas também podemos encontrá-lo em outras obras, embora o termo *absolute Innerlichkeit* também não seja frequente nelas. Num levantamento rápido que fizemos em obras que se seguem à *Fenomenologia do espírito*, encontramos 4 registros nos Cursos de Estética, 1 na *Filosofia da História*, 1 na *Filosofia da Religião* e 1 na *Enciclopédia*. A partir disso, podemos indicar para o caráter pouco frequente do termo nas obras de Hegel como um todo. No entanto, acreditamos que nossa interpretação estabelece uma relação entre essas aparições que legitima o termo usado na edição de Hotho.

Para tal feito, tomamos como ponto de partida sempre os *Cursos de Estética* (CE), de modo que, para melhor compreendê-los, foi necessário recorrer a outras obras, de maneira que realizamos nosso primeiro capítulo, intitulado O Clássico (1.1 a individualidade no mundo grego e 1.2 o declínio da arte clássica e a queda na subjetividade formal), no qual tratamos, muito brevemente no seu primeiro ponto, da constituição do mundo grego tal como Hegel o descreve na *Filosofia da História* (FH), partindo do mundo pré-clássico e tratando das individualidades heroicas. Para Hegel, a Grécia é a juventude do espírito, o momento quando se vai além do natural, de modo que se constitui um conteúdo espiritual, o qual é trabalhado por Hegel no capítulo da FH intitulado “As configurações da bela individualidade”, em cuja análise Hegel parte da espiritualização do homem (“a obra-de-arte subjetiva”), passa pela espiritualização dos deuses (“a obra-de-arte objetiva”) e culmina na espiritualização subjetiva e objetiva na constituição política (“a obra-de-arte política”). Nos três momentos de sua

16 “Diesen Inhalt und die Form haben wir zunächst im allgemeinen zu bestimmen. Das Prinzip ist das der absoluten Innerlichkeit. Diese ist zunächst abstrakt die sich als unendlich wissende Subjektivität. Es ist hier das Subjekt kein besonders mehr, sondern die Subjektivität hat sich in sich selbst unendlich gefaßt, ist diese unendliche Identität mit sich; in dieser ist alle Mannifaltigkeit zu einem Ideellen herabgesetzt. In diesem Pantheon sind alle Götter verzehrt; die Flamme der Subjektivität hat sie als besondere zerstört, und es ist nur ein Gott, ein Geist, eine absolute Selbständigkeit und die Göttlichkeit nicht in besonderen Charakteren und Funktionen”. Em anotação à margem Hotho escreve: “Das Prinzip demnach der romantischen Kunstform ist die absolute Innerlichkeit”. (Caderno de Hotho: Hegel, G. W. F. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* (1823). Nachschrift v. Hotho. Hsg v. A. Gethmann-Siefert (Bd. 2 Vorlesungen. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte). Hamburg: Meiner, 1998, p. 180).

análise, Hegel pretende nos mostrar como a Grécia se constituiu como aquilo que entrou para a história de modo determinante como “Grécia clássica”.

Em seguida, nos direcionamos para a decadência do mundo grego, isto é, quando os deuses particulares se mostraram não sendo dotados da verdadeira universalidade e, também, destituídos da subjetividade interior como conscientes de si mesmos como deuses. Por outro lado, havia o lado objetivo da política, com a democracia ateniense, a qual foi também corroída pelos elementos da subjetividade que emergiam, como, por exemplo, os sofistas. Assim, em síntese, podemos afirmar que a decadência do mundo grego se dá pelo surgimento da subjetividade e da interioridade, cujo pensamento reflexivo penetra neste mundo e começa a corroê-lo internamente com o perguntar questionador sobre as leis, os deuses e os costumes dos gregos, desvendando o seu caráter não universal. Pergunta-se por algo mais universal e melhor, dissolvendo assim a contingência dos costumes, da religião e das leis estabelecidas nesse mundo objetivo e substancial. Com a dissolução desse universo, as relações entre os homens e entre estes e o Estado adquirem um caráter problemático, pois os indivíduos são movidos por interesses pessoais, egoístas e contingentes, de modo que o conflito social e a corrupção grassam no interior desse mundo. Diante dessa decadência, o indivíduo se refugia em si, único lugar seguro encontrado, opondo-se aos valores e interesses decadentes da vida do Estado, a cidadania, a eticidade e o patriotismo, de modo que a unidade do indivíduo com a universalidade da vida do Estado está perdida. Na arte essa decadência se configura na forma da Comédia, a qual apresenta a crítica desse mundo que ora aparece em sua falsidade. Na filosofia, Sócrates é a figura que busca por uma universalidade verdadeira e desmascara a falsidade do seu tempo. O que destacamos aqui é que a decadência do mundo grego e o princípio da subjetividade, que já se apresentava no seu interior do mundo grego, mas de modo ainda incipiente, fazem com que os indivíduos recuem e adentrem em si mesmos buscando algo mais sólido e verdadeiro diante do desmoronamento do seu mundo, cuja verdade se mostrava como falsidade. É nesse contexto que o Cristianismo emerge na história trazendo consigo uma concepção de subjetividade interior mais universal e verdadeira, indo ao encontro das necessidades lógicas internas do processo histórico. Tratar do mundo Grego e, principalmente, de seu declínio, foi fundamental para apreendermos com clareza o que estava em questão quando a religião cristã revela a interioridade espiritual no mundo.

Com efeito, passamos para o segundo capítulo de nossa dissertação, intitulado *O Romântico*, no qual tratamos em primeiro lugar da religião cristã, da qual seguimos para uma análise e exposição da Forma de arte romântica. O título diz respeito ao fato de que a Forma de arte romântica é propriamente uma arte cujo conteúdo é a interioridade cristã, de modo que

essa Forma de arte, diferentemente da Forma de arte clássica, na qual arte e religião eram uma única coisa, no romântico o conteúdo é estrangeiro ao universo da arte, pois lhe vem da religião e não é imanente à arte mesma. O Conteúdo que se apresenta à arte é o do Deus como subjetividade interior, o que Hegel nomeia algumas vezes de Subjetividade absoluta ou interioridade absoluta. Deus como espírito aparece, primeiro, encarnado como Jesus Cristo em frente aos homens e dado à intuição sensível, para posteriormente, após a crucificação, vencer o seu aspecto natural (morte da morte) e instalar o espírito na forma da fé e na consciência dos homens na comunidade cristã. Os homens, por sua vez, devem seguir o caminho de Cristo e também vencer a morte e se elevar ao Reino do Espírito. A essência e a verdade aqui aparecem para o mundo cristão na subjetividade espiritual interior, a qual nega toda a naturalidade e exterioridade mundanas. Tal subjetividade absoluta se destaca ao menos nos seguintes pontos: (a) dotada de determinidade infinita, é (b) verdade absoluta, é (c) fim absoluto para a vontade e (d) liberdade infinita. Com isso, o cristianismo realiza a ideia de que o homem *em si* porta nele mesmo a ideia divina e de que esta é tanto sua natureza substancial espiritual quanto sua destinação universal. A ideia divina é o universal e o homem agora se sabe universal e que seu destino é o fim universal, de modo que a destinação como homem em geral (universal) penetra na consciência finita (particular), mas é preciso que ela se desenvolva à medida que o homem desenvolve sua fé e sai da finitude para chegar à sua infinitude.

Ora, diante dessa entrada no interior espiritual absoluto, a qual nega toda e qualquer expressão na naturalidade e materialidade, é preciso se perguntar: como a arte, que é da ordem do sensível, pode expressar um conteúdo que nega absolutamente esse sensível? Eis aqui o que consideramos o ponto de tensão e inadequação que vigora na Forma de arte romântica e o que nos motivou a estudar a noção de interioridade absoluta nos Cursos de estética. Segundo Hegel, a subjetividade e interioridade espiritual absoluta só pode ser objeto da arte porque ela deve se efetivar e penetrar na existência exterior e, conseqüentemente, a arte romântica vai se desenvolver à medida que esse conteúdo também se desenvolve na história e vai sendo trabalhado na dialética Forma e conteúdo que as artes particulares engendram. Tal desenvolvimento pode ser observado no modo como Hegel desenvolve a Forma de arte romântica e as suas artes particulares em lugares distintos da estética, de modo que em nosso trabalho nós buscamos fazer uma exposição da Forma de arte romântica numa relação com as artes particulares, que nesta Forma de arte Hegel chama de “artes românticas”, a saber, a Pintura, a Música e a Poesia. Todavia, em nosso trabalho, não abordaremos a música, mas optamos apenas por tratar da Pintura e da Poesia. Isso porque a relação de Hegel com a

música nos *CE* apresenta dificuldades apontadas pelo próprio Hegel e também por seus alunos, além de especialistas em música¹⁷. Além disso, podemos ainda argumentar que, do ponto de vista do conteúdo espiritual em jogo na Forma de arte romântica, isto é, a interioridade e subjetividade, a música é abstrata e vazia, o que talvez seja o motivo de Hegel a ter excluído quando vai desenvolver a Forma de arte romântica na *terceira seção* (A Forma de arte romântica) da Parte II (Desenvolvimento do Ideal nas Formas Particulares do Belo Artístico) dos *CE*. Nesse sentido, porque a análise sobre música tem um lugar de menos destaque nos *CE* de Hegel, não trataremos da música em nosso trabalho. No entanto, para que o leitor tenha uma ideia da interioridade na forma musical em Hegel, tal como ele a considera na Parte III (O Sistema das artes particulares) dos *CE*, resumimo-la da seguinte maneira: em primeiro lugar, a música é uma arte cujo material carece de exterioridade, pois, para expressar o interior como interioridade subjetiva, tem como seu material o som, algo não mais objetivo e subsistente por si mesmo no espaço, mas, ao contrário, trata-se de um material volátil que “[...] desaparece imediatamente em seu nascimento e existência mesmos” (*CE* III, p. 278). Isso significa que o aspecto espacial se esvai, isto é, a música carece de efetividade exterior, de modo que há um recuo para a subjetividade interior, o que resulta numa “[...] eliminação não apenas de *uma* dimensão espacial, mas da espacialidade total em geral, este completo retraimento na subjetividade segundo o lado do interior como da exteriorização [...]” (*CE* III, 278). Na verdade, a música manifesta o interior, mas na sua objetividade permanece ela mesma *subjetiva*, pois não se exterioriza de modo a permitir que o resultado se efetive no exterior, mas sim tem existência somente no interior do ouvinte, na sua subjetividade e ânimo. Com efeito, uma composição musical é construída visando movimentar os sentimentos da alma e essa é sua existência apenas no interior e não no exterior, pois “[...] é uma exterioridade que em seu surgimento se aniquila novamente por meio de sua existência mesma e desaparece em si mesma [an sich selbst]” (*CE* III, p. 279), de sorte que a espacialidade é negada e a música é determinada apenas pela temporalidade (uma forma da interioridade). E sendo o som um material abstrato que não contém as determinações da efetividade das Formas do mundo, Hegel irá dizer que na música “[...] é unicamente apropriado o interior inteiramente sem objeto, a subjetividade abstrata como tal, [...] nosso eu inteiramente vazio, o si-mesmo [Selbst] sem conteúdo mais amplo” (*CE* III, p. 280). Por isso, a música não faz ressoar “[...] a objetividade mesma, mas ao contrário, o modo no qual o si-

17 Hegel, por exemplo, dirá: “[...] neste âmbito sou pouco versado e, por isso, devo me desculpar de antemão se eu apenas me restringir aos pontos de vista mais universais e às observações isoladas” (*CE* III, p. 281). F. H. V. von Kehler, aluno de Hegel, também comenta sobre a imperícia musical de seu professor. “é preciso recordar que Hegel não é um entendido em música” (p. 455).

mesmo mais íntimo é movido em si mesmo segundo a sua subjetividade e alma ideal” (CE III, p. 280). Nesse sentido, a música em Hegel aparece como arte da interioridade sem exterioridade objetiva, interioridade subjetiva sem determinações, interioridade anímica do sentimento abstrata, o que faz dela uma arte mais ligada ao sensível sem diferenciar e determinar sujeito e objeto, pois o eu e o sentimento se confundem numa unidade sob efeito musical. Por fim, podemos dizer que a música organiza os afetos e, em comparação com a pintura e com a escultura, as quais são artes que levam “[...] o interior espiritual para fora, para a objetividade exterior, e liberta novamente o espírito desta exterioridade do intuir [...]” (CE III, p. 324), a música não sai para o exterior objetivo e tem na sua objetividade “[...] apenas o elemento do subjetivo mesmo, por meio do qual o interior, por isso, apenas se encontra *consigo* e retorna a si em sua exteriorização, na qual o sentimento se expressa”. Nesse sentido, a música não sai do elemento do interior e é neste que encontra somente consigo mesma, de modo que “música é espírito, alma, que ressoa imediatamente para si mesma e se sente satisfeita ao se-perceber-a-si-mesma” [Sichvernehmen](CE III, p. 324). Tal permanecer interior tem um lugar especial no espírito, qual seja, o de organizar os afetos e paixões, pois

como bela arte [...] ela alcança pelo lado do espírito imediatamente a exigência de domar os afetos, bem como sua expressão, e não ser arrastada para o furor báquico e tumulto agitado das paixões ou permanecer presa na cisão do desespero, e sim no júbilo do prazer, como na suprema dor, ainda ser livre e feliz na sua efusão” (CE III, p. 324).

Por tudo isso, a música é a arte subjetiva e interior por excelência, embora, no nosso modo de ver a abordagem hegeliana, isso seja a sua abstração e limitação, o que não parece ter lugar de destaque na economia da Forma de arte romântica.

Por fim, chegamos ao último capítulo, o qual se intitula “O fim da interioridade absoluta na subjetividade moderna”. Neste capítulo acreditamos ser necessário, após o percurso realizado, recolocar a questão da nossa pesquisa sobre o sentido da interioridade absoluta. Nosso argumento tem buscado sustentar o uso do termo por Hegel nos CE para expressar um sentido da interioridade, a saber, o do fechamento e a redução radical a essa interioridade espiritual subjetiva, o que vai se desdobrar na história como interior religioso e sensível, uma interioridade que se mundaniza e humaniza até o racional, de sorte que a subjetividade moderna pode ser compreendida como o desdobramento e a verdade dessa interioridade absoluta. Isso porque, segundo Hegel, a Forma de arte romântica tem como tarefa acompanhar a realização do cristianismo, o que significa que seu conteúdo lhe é dado

da religião. A religião tem seu termo na filosofia, cujo conceito mais importante na modernidade é o Eu, isto é, a *apercepção* pura Kantiana e seus desdobramentos universalizantes. Ora, isso se relaciona diretamente com a interioridade absoluta que se desenvolveu na Forma de arte romântica, de modo que o Eu kantiano é resultado da subjetividade cristã, sobretudo da interioridade protestante, a qual já encaminhava a arte para o prosaísmo da vida burguesa. Com isso, a arte se despede de expressar o espírito absoluto, pois na filosofia o sensível não é oferecido para que a arte lhe configure, de modo que o pensamento vai fazer uma filosofia da arte. No entanto, a arte está livre e pode seguir adiante, e, nessa liberdade do absoluto, vai seguindo seu curso.

2 O CLÁSSICO

Essa supressão da exterioridade - supressão que pertence ao conceito do espírito - é o que temos chamado sua idealidade. Todas as atividades do espírito nada são a não ser maneiras diversas da recondução, do que é exterior; à interioridade [Innerlichkeit] que é o espírito mesmo; e só mediante essa recondução, mediante essa idealização ou assimilação do exterior, vem a ser; e é, o espírito” (ECF III, §381, ad. pp. 18-9).

2.1 A individualidade no mundo grego

O mundo grego ocupa um lugar especial no pensamento de Hegel, pois o filósofo o considera o nascimento verdadeiro do espírito em sua juventude, onde ele surge de modo mais concreto, isto é, onde sua encarnação sensível torna-se conteúdo para si mesmo, para seu saber e sua vontade. Juventude tem um sentido muito preciso, pois Hegel concebe o mundo grego como a saída da infância do Espírito, isto é, a saída de sua anterior fase oriental e simbólica. Na sua *Filosofia da História (FH)*, Hegel nos mostra como o mundo grego reuniu uma série de elementos e condições que propiciaram a gênese muito característica deste povo, de modo que ele considera que “a Grécia é o substancial que é, ao mesmo tempo, individual” (*FH*, p. 191). E individual aqui tem um sentido importante para nós, pois tal aspecto individual e determinado do espírito se configura como um pressuposto para a interioridade [*Innerlichkeit*] que temos no horizonte de nosso trabalho, na medida em que o universal vai se particularizando e se determinando a cada vez mais no mundo.

Hegel considera que um dos elementos que caracterizam o mundo grego é sua configuração geográfica, a qual o determina na medida em que é cheia de recortes e espaços diversificados e determinados, o que favoreceu a formação de uma multiplicidade e variedade de povos no mesmo território, os quais eram dotados de individualidade na medida em que estavam circunscritos e determinados nesses espaços. Por outro lado, o mundo oriental, diferentemente desse, é, segundo Hegel, monótono e abstrato, pois é marcado pela natureza grandiosa, pelo seu território grande, amplo e pouco diversificado e determinado, razão da abstração desses povos. Logo, com o aspecto determinado entre os gregos foi possível que se constituísse nesse espaço físico variegado uma multiplicidade de nações e povos, os quais eram dotados de individualidade e relativa independência uns dos outros, propiciando certo caráter autônomo.

No interior desse espaço, surgem duas características importantes nos gregos, a saber, a sua relação com a natureza e o desenvolvimento da sua organização política madura.

Segundo Hegel, na Grécia pré-clássica¹⁸ havia uma organização política que se constituía num poder conquistado por um príncipe e que se desdobrou em dinastias. A figura desse príncipe¹⁹ parece ser importante pelo fato de ele se constituir como uma individualidade autônoma que aglutina em si uma “subjetividade” que unifica toda uma organização política e age por si, de modo que Hegel afirma que

tais individualidades heroicas, como as dos príncipes, são, por isso, extremamente apropriadas para se tornarem objetos da arte dramática. Já que são autônomos, decidem individualmente, e não são orientados por leis gerais, válidas para qualquer cidadão. Sua ação e seu declínio são individuais (*FH*, p.196).

Como podemos observar, uma individualidade autônoma²⁰, isto é, que é a substancial fonte de legislação e que forja pra si e para os outros as próprias leis, portanto um ser dotado de alguma divindade, torna-se conteúdo para exposição e intuição artística, de modo que começa a surgir aqui o conceito de individualidade autônoma, o qual se torna representável em obra de arte e, por isso, dá-se à intuição dos expectadores²¹.

Acrescenta-se a essa concepção de individualidade autônoma a relação que os gregos desenvolveram com a natureza, relação essa na qual Hegel constata que o aspecto isolado, fragmentado e recortado desse lugar levou os gregos a se refugiarem num espírito mais interior, na coragem, numa apreensão e sensibilidade em relação aos fenômenos naturais, de modo que desenvolveram uma escuta e um olhar refinado em relação ao mundo natural:

18 Segundo Chauí (2004, p. 16), os historiadores dividem o mundo grego em quatro períodos históricos, a saber: Período homérico (1200 e 800 a.C.), narrado nas épicas *Iliada* e *Odisséia*, que foi seguido pelo período da Grécia arcaica (finais do século VIII a.C. e início do século V a.C.), quando se formam as cidades-estado, chegando ao Período clássico (do século V a.C. ao IV a.C.), cujo destaque é a democracia ateniense, que dá lugar ao Período helenístico.

19 Hegel retomará na modernidade a ideia do príncipe ou Monarca absoluto na sua *Filosofia do direito* (*FD*), figura que é um desdobramento último da subjetividade que se desdobra na história. O Monarca da *FD* (§279 e ss.) de Hegel é o sujeito absoluto, o qual é um desdobramento da subjetividade que desponta com Sócrates e se desenvolve efetivamente no cristianismo, chegando à sua Forma absoluta no Monarca. Infelizmente não poderemos tratar desse assunto em nosso trabalho, de modo que apenas o indicamos para ressaltar a importância de nosso trabalho no âmbito da estética.

20 Nos *CE I*, Hegel afirma que os heróis “são indivíduos que a partir da autonomia de seu caráter e de seu arbítrio assumem a responsabilidade pelo todo de uma ação e a realizam e, junto aos quais, por conseguinte, o justo e o ético, quando os executam, aparecem como modo de pensar individual. Esta unidade imediata, pois, entre o substancial e a individualidade da inclinação, dos impulsos e da vontade reside na virtude grega, de tal modo que a individualidade é a lei de si mesma, sem estar submetida a uma lei, um juízo e um tribunal por si subsistentes. Assim, por exemplo, os heróis gregos surgem numa idade anterior à legalidade ou são eles mesmos fundadores de Estados, de tal modo que o direito e a ordem, a lei e os costumes partem deles e se efetivam como sua obra individual, que a eles permanece associada” (p. 195). Essa unidade entre tais indivíduos e o substancial é o que marca o mundo grego, unidade essa que não existirá, por exemplo, no contexto da modernidade, o que veremos mais adiante quando tratarmos das obras de Shakespeare.

21 É o que acontece na tragédia e na epopeia (e posteriormente na escultura), cujo mundo Hegel denomina de estado heroico “[...] pois apenas nos tempos heroicos as potências éticas universais – na medida em que elas nem estão fixadas como leis do Estado nem como mandamentos e deveres morais – surgem em frescor originário como os deuses [...]” (*CE IV*, p. 248).

Vemos, assim, os gregos divididos e isolados, recuados em seu espírito interior e na coragem pessoal, ao mesmo tempo animados e alertados para os mais diversos aspectos, totalmente irrequietos e dispersos perante a natureza, dependentes dos acasos da mesma e apreensivos, à espreita do exterior (FH, p. 197).

Nessa relação imediata com a natureza há também outro elemento fundamental, a saber, a intuição de algo espiritual na natureza, isto é, uma compreensão que introduz na natureza um elemento espiritual dotado de significado, levando, assim, a natureza para além dela mesma. Nesse sentido, eles são sensíveis ao espírito na natureza e isso é a mediação que lhes permite uma aproximação mais íntima e confiante com ela, cujo sentimento fundamental nessa relação é o *espanto*:

Os gregos escutam somente os objetos naturais, e os percebem com o questionamento interior sobre a sua significação. Como disse Aristóteles: “A filosofia nasce do espanto”. Assim, também a intuição da natureza grega parte do mesmo” (FH, p. 197).

É interessante notar que o espanto é um afeto que ultrapassa uma relação com a natureza estabelecida através do medo, onde se dá uma relação de afastamento, ao passo que o espanto permite a aproximação e a busca de uma significação espiritual no natural, o que Hegel chama de pressentimento, “[...] como se essa natureza carregasse algo em si que lhe parecesse agradável, perante a qual ele pode se comportar de forma positiva. Esse espanto e esse pressentimento são aqui categorias fundamentais” (FH, p. 198). Essa relação com a natureza baseada no espanto e no pressentimento tem diante de si um todo indeterminado e, ao mesmo tempo, dotado de subjetividade, que é chamado de “Pã”, aquilo que é compreendido como o elemento espiritual mais primitivo encontrado na natureza. Nas palavras de Hegel:

Esse comportamento cheio de pressentimento, atento, ansioso por significação, é apresentado a nós em conjunto por Pã. Ele é, na Grécia, não um todo objetivo, mas o indeterminado, ao mesmo tempo ligado ao elemento subjetivo: ele é o arrepio geral no silêncio dos bosques; por isso, ele foi especialmente venerado na Arcádia, região repleta de bosques (um “terror pânico” é a expressão usual para um terror infundado). Pã, esse provocador de arrepios, é apresentado como flautista. Não permanece no mero pressentimento interior; Pã faz-se ouvir no flautim de sete tubos” (FH, p. 198).

Como podemos observar, essa divindade “Pã” nomeava isso que aparece como algo estranho, ao mesmo tempo que dotado de algo espiritual que atrai e aproxima, pois reúne o natural e o espiritual, de modo que, considerando-se a forma parte animal e parte humana

dessa divindade, ela é ainda uma divindade inferior por carregar consigo elementos animalescos e estar ligada a uma forma de vida humana bastante primitiva e pastoril. No entanto, o que podemos afirmar com essa divindade inferior é que ela representa a espiritualização primitiva da natureza no seu todo, o que significa um nível de espiritualização primitivo e pouco determinado que antecede formas mais avançadas do espírito como a forma humana. O sentido de proximidade que o homem sentia com a natureza, comentado por Hegel, é a própria intuição do elemento espiritual inicial que provém da natureza e que tanto esta quanto o homem compartilham. Diante dessa relação com a natureza, a intuição sensível era poética nos gregos, porque o espírito atribuía sentido e significado ao natural, de sorte que os poetas foram os mestres dos gregos na medida em que deram significado espiritual a esse natural numa forma artística, forjando seus deuses na arte. Nesse sentido, Hegel pode afirmar que o artista grego parte da natureza e a transforma em espírito, de modo que “o espírito grego é o artista plástico que transforma a pedra em obra-de-arte” (*FH*, p. 201).

O modo como Hegel compreende a relação dos gregos com a natureza é importante para diferenciar o mundo espiritual que se apresenta nos gregos daquele encontrado no mundo oriental, o qual é ultrapassado. Tal diferença de relação com a natureza pode ser melhor observada com a comparação feita por Hegel entre a natureza no Egito e na Grécia. No primeiro, a natureza é trabalhada pelo homem, mas ela sempre está presente e a matéria não é subjugada pelo espiritual e transformada, mas permanece como natureza mesma. Na segunda, a matéria é subjugada e a natureza é uma expressão do espírito e “transformada contra sua natureza” (*FH*, p. 201). Assim, “na beleza grega, o sensível é apenas um signo, uma expressão, um invólucro pelo qual o espírito se manifesta” (*FH*, p. 201). Logo, tudo se passa como se o natural aparecesse para os gregos como um elemento a serviço do conteúdo espiritual e desaparecesse como um conteúdo natural.

Esse ir além do natural que constitui o conteúdo espiritual é trabalhado por Hegel no capítulo da *FH* intitulado “As configurações da bela individualidade”, onde o filósofo expõe a gênese do processo de espiritualização entre os gregos de modo a constituir a *juventude* do espírito na história. A análise de Hegel parte da espiritualização do homem (“a obra-de-arte subjetiva”), passa pela espiritualização dos deuses (“a obra-de-arte objetiva”) e culmina na espiritualização subjetiva e objetiva na constituição política (“a obra-de-arte política”). Nos três momentos de sua análise, Hegel pretende nos mostrar como a Grécia se constituiu como aquilo que entrou para a história de modo determinante como “Grécia clássica”.

No que diz respeito à bela individualidade subjetiva, podemos afirmar que Hegel está nos apresentando a gênese do humano como individualidade universal autônoma, como um ser capaz de dominar a natureza e a jogar contra ela mesma. Um primeiro ponto apontado por

Hegel é o embelezamento do corpo humano com adornos e adereços. Hegel certamente compreendia que em todos os povos há a cultura de adornar o corpo, mas defende que nos gregos isso alcança um grau de espiritualização determinante. Tudo se passa como se o corpo saísse de um estado natural para adquirir uma segunda natureza espiritual, tornando-se uma obra de arte. O adorno é um adereço que é de “um outro”, o corpo humano, isto é, um outro do natural. Podemos afirmar que há uma diferença para Hegel entre um corpo natural e outro espiritual, de modo que um adorno natural serve de adereço para embelezar um corpo espiritual (e não natural). O que caracteriza o modo grego de adornar o corpo é o sentimento da vaidade, isto é, um cuidar do corpo de modo a exibi-lo em sua beleza para a contemplação dos outros, de modo que não basta adornar o corpo somente, como outros povos mais ligados à natureza o faziam, pois é necessário adorná-lo num nível de compreensão mais elevado deste, isto é, estabelecendo uma diferença em relação ao natural, com uma autoconfiança espiritual que pode ser observada na *vaidade*.

Nesse sentido, os gregos são vaidosos e trabalham os corpos de modo a os tornarem uma verdadeira obra-de-arte, pois eles os transformavam em esculturas belas quando se preparavam para as competições nos jogos olímpicos. Nestes últimos, Hegel também viu um caráter espiritual, o que ele denominou de seriedade sublime, pois constata que tais jogos exibiam um domínio da natureza digno de um desenvolvimento social que superou o modo de existência na qual a preocupação maior era a sobrevivência. Podemos afirmar que os jogos olímpicos se distanciavam de uma espécie de luta do homem contra a natureza que visava sua *autoconservação*. Ao contrário, nos jogos a natureza está apropriada pelo espírito e o interesse é da ordem de uma luta espiritual, uma disputa entre seres espirituais, entre ideais de beleza, portanto, trata-se de algo mais elevado onde “[...] o homem mostra nesse exercício da corporeidade a sua liberdade, ou seja, mostra que o corpo se transformou num órgão do espírito” (*FH*, p. 204). Em síntese, podemos afirmar que a obra de arte subjetiva é o acontecer de uma realização espiritual do corpo e do espírito que eleva o homem para o início de um patamar espiritual dotado de uma individualidade. O adorno dos corpos não é meramente adorno de um corpo que permanece natural, mas sim de um corpo humano dotado de vaidade e individualidade espiritual. Os jogos e competições gregas e o cultivo corporal de modo belo mostram também uma relação que ultrapassou a necessidade natural e opera num registro mais espiritual, de modo que o corpo é apropriado como um objeto espiritual. Nesse sentido, esse desenvolvimento é o que prepara o terreno para a representação dos deuses na escultura como seres com corpos belos²².

22 A fonte que inspira Hegel em suas interpretações sobre o mundo e a arte gregas é Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), estudioso do mundo grego e quem foi responsável por nos dizer, com grande

Com o desenvolvimento dessa compreensão do corpo como algo espiritual, os gregos aprendem a ver a si mesmos como seres dotados de corpos belos, de modo que esse é o pressuposto para que passassem a ver os deuses como seres individuais e belos. Entretanto, para que essa forma fosse alcançada, foi preciso ultrapassar a compreensão natural de divindade para outra de forma espiritual, o que aconteceu quando os novos deuses liderados por Zeus dominam e vencem os Titãs, os quais eram os deuses antigos que representavam os poderes naturais. O resultado dessa batalha significa que o espírito vence e destitui o poder da natureza²³. Assim, a representação de deuses como seres dotados de individualidade, o que Hegel denomina de obra-de-arte objetiva, segue a par e passo o conteúdo espiritual e a individualidade conquistados pelos gregos. Os deuses gregos, segundo Hegel, não eram abstrações, símbolos e nem alegorias, “[...] mas o espírito em *particular* [besondere], em limitação humana, ainda como uma determinada individualidade dependente de condições exteriores. Individualidades, objetivamente belas, são os deuses dos gregos” (FH, p. 205). O conteúdo espiritual dos gregos faz com que o humano seja o elemento espiritual que “[...] constitui o verdadeiro nos deuses gregos, e assim estes se elevam acima de todos os deuses naturais e acima de todas as abstrações da única e suprema essência” (FH, p. 208). Em síntese, precisamos compreender como fundamental no mundo grego o fato de que a forma humana é aquela na qual o divino pode aparecer como espiritual, de modo que nos gregos a divindade se manifesta com uma bela forma humana esculpida no mármore, no metal ou na madeira, o que lhes é exclusivo.

Com efeito, o ideal da arte grega ou clássica é o divino que está na forma dos deuses gregos e na sua mitologia, forma essa que aparece como humana, mas um humano elevado ao universal e, por isso, divino. Nesse sentido, o divino na forma humana não é o homem em seu aspecto contingente, mas sim livre dessa característica accidental, porquanto um homem idealizado. Assim, se o homem é na natureza o único lugar de manifestação do espiritual e,

astúcia, a diferença entre os gregos e os modernos. Em suas obras, Winckelmann constata que os gregos cultuavam o corpo humano à perfeição e evitavam a deformação, cuidavam da saúde e praticavam ginástica, de modo que as escolas dos artistas eram os ginásios, lugar onde os gregos cultuavam seus corpos. Os gregos buscavam uma beleza idealizada, um modelo ideal [*Urbild*] a partir de um processo de ideação dado na inteligência. Segundo Winckelmann, os gregos tencionavam representar uma natureza perfeita a partir de um trabalho de ideação que se dava da seguinte maneira: “A beleza sensível deu ao artista a bela natureza; a beleza ideal, deu-lhe os traços sublimes: da primeira tomou o caráter humano, da outra o caráter divino” (1975, p. 46). Esse parece ser o ideal que mobiliza as intenções de Hegel quando ele tece suas considerações sobre o processo de espiritualização dos corpos e da natureza no mundo grego.

23 Na *FE II* Hegel também afirma: “A figura dos deuses tem, pois, o seu elemento-de-natureza como um elemento suprassumido, como uma obscura reminiscência dentro dela. A essência caótica e a luta confusa do livre ser-aí dos elementos – o reino a-ético dos Titãs – são vencidos e expulsos para a orla da efetividade que se tornou clara a si [mesma], para os turvos confins do mundo que no espírito se encontra e se acalma” (1992, p. 160).

também, se a arte manifesta a Ideia no sensível, então os deuses que manifestam a forma humana universalizada só podem ser a manifestação máxima da beleza. Assim, como o homem é a forma mais elevada de manifestação do espiritual, a forma mais elevada de manifestação do divino só pode ser a humana. Consequentemente, a escultura é a arte por excelência onde esse divino toma sua existência, pois somente ela pode dar vida a tais deuses em forma corporal, de modo que o ideal de arte clássica compreende, em primeiro lugar, o fato de que os deuses gregos são indivíduos que constituem

[...] uma multiplicidade de indivíduos, dos quais cada deus singular, mesmo que também no caráter determinado de uma particularidade, é todavia uma totalidade concentrada em si mesma, que em si mesma [*an sich selbst*] possui também a qualidade de um outro deus. Pois cada forma, enquanto divina, é sempre também o todo (CE II, p. 218).

Em segundo lugar, que na arte clássica, por um lado, o divino é limitado na sua individualidade e, por outro, “a alma e a beatitude dos deuses particulares estão inteiramente espalhadas sobre sua forma corporal” (CE II, p. 265), de modo que a unidade destituída de separação do indivíduo e sua exterioridade é a harmonia característica do clássico e a completude do modo de expressão do divino em forma humana no imediato da arte. Nesse sentido, no ideal clássico os deuses possuem uma relação íntima entre Forma e conteúdo, de sorte que o divino deve se expressar na exterioridade de modo belo, harmônico e sereno. Assim, apesar da antropomorfização dos deuses, estes se diferenciam dos humanos na medida em que habitam o universal, enquanto os humanos possuem a marca da finitude e da contingência, de modo que permanece um espaço de distância entre eles.

Mas a individualidade grega também tem o seu momento subjetivo e objetivo, a obra-de-arte política, isto é, a formação de um Estado que avança para além do despotismo oriental e engendra a democracia. É no interior da democracia grega que indivíduos livres se relacionam politicamente no imediato da vida pública, como cidadãos que se manifestam e se expressam na presença física e sob a guarda da virtude, da moral e de uma constituição legal. Assim, a *polis* grega reuniu o elemento subjetivo e objetivo e, na medida em que os cidadãos agiam e se expressavam como se fossem a própria cidade, existiu como uma individualidade e totalidade, com suas leis, costumes, religião etc., tendo como exemplo mais acabado a cidade de Atenas. Nesse contexto, vários indivíduos se destacaram na política, principalmente na legislação²⁴, expressando e satisfazendo uma vontade objetiva, isto é, uma vontade comum,

²⁴Hegel menciona Sólon, Psístrato, Clístenes e Péricles, grandes indivíduos legisladores que conduziram a Grécia até a democracia. Dentre esses, o filósofo destaca a figura de Péricles, que exerceu seu poder por meio da nobreza de sua vida e conduta virtuosa, o que levou Aristófanes a chamá-lo “Zeus de Atenas” e, segundo

universal, que se configurava no interior de uma pátria. O caráter objetivo da *polis* grega significa que, apesar da existência de indivíduos livres, estes são movidos pela vontade objetiva e não possuem consciência de interesses particulares apartados do interesse da cidade, os quais agem como um elemento corruptor das relações sociais. Atenas, a cidade, se confunde com Atena, a deusa, de maneira que, por causa dessa relação, a cidade é dotada e fundada num caráter divino que está no horizonte ideal de realização dos cidadãos. Nesse sentido, os indivíduos não agem de acordo com interesses meramente particulares e contingentes, mas sim de acordo com a vontade objetiva que é comum, de modo que

os interesses da população, os assuntos públicos, devem ser discutidos e decididos pelo povo; os indivíduos devem deliberar, externar sua opinião e dar o seu voto, porque o interesse do Estado e os assuntos públicos são os seus próprios. Tudo isso é correto, mas a circunstância essencial e a diferença residem em quem são esses indivíduos isolados. Eles só possuem direito absoluto enquanto a sua vontade ainda é a vontade objetiva (FH, p. 211).

Tal mundo objetivo e fechado terá seu apogeu com Péricles, sob o qual a Atenas democrática se caracterizou por “[...] uma liberdade viva e uma viva igualdade de costumes e de formação espiritual; em resumo, os momentos da essência ateniense eram a independência do indivíduo e sua formação, animada pelo espírito da beleza” (FH, p. 218). No interior dessa igualdade e liberdade foi possível florescer o que conhecemos por “clássico”, o apogeu da Grécia: a bela escultura, os Dramas de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, Aristófanes, Tucídides, Sócrates e Platão²⁵.

Mas aquilo que caracteriza os atenienses, isto é, “uma grande disposição para a atividade, mobilidade e formação da individualidade no âmbito de um espírito moral” (FH, p. 218), bem como a sua objetividade, exhibirá a sua fragilidade com o desenvolvimento do que já estava latente em seu interior, a saber, a subjetividade. Os sofistas foram aqueles que introduziram a reflexão, o relativismo, o jogo das disputas de pensamento que argumenta e prova qualquer coisa, o saber de que o homem e a subjetividade são a medida de todas as coisas. Mas, para além do relativismo dos sofistas, a reflexão que busca o universal com a

Hegel, “considerando-se o poder da individualidade, não podemos igualar nenhum outro estadista a Péricles” (FH, p. 218).

²⁵ O Período clássico foi culminação de um longo processo de desenvolvimento, que resultou na democracia ateniense, “[...] quando, com as reformas de Clístenes, primeiro, e, mais tarde, com o governo de Péricles, Atenas se coloca à frente de toda a Grécia: desenvolve-se a democracia e surge o império marítimo ateniense. O porto de Atenas, o Pireu, é o centro para onde convergem produtos e ideias do mundo inteiro e de onde partem, em todas as direções, produtos e ideias, no apogeu da vida urbana, intelectual e artística. Acirram-se as rivalidades entre as cidades e tem início a Guerra do Peloponeso, que trará o fim do império ateniense e das cidades-estado gregas” (CHAUÍ, 2004, p. 16).

filosofia é o que se configura como elemento determinante e crítico do mundo grego, e que encontra seu nascimento com Anaxágoras e Sócrates:

Já Anaxágoras havia ensinado que o próprio pensamento seria a essência absoluta do mundo. Foi em Sócrates que, no início da Guerra do Peloponeso, o princípio da interioridade, da independência absoluta do pensamento em si, obteve uma livre manifestação. Ele ensinou que o homem deve se descobrir e reconhecer em si mesmo o que é justo e bom, e que isso, segundo a natureza do justo e do bom, seria universal. Sócrates ficou célebre como o mestre da moralidade; antes de mais nada, ele é o inventor da moral. Os gregos possuíram a moralidade objetiva; mais do que virtudes morais, deveres, etc., era isso o que Sócrates queria ensinar. O homem moral não é aquele que apenas almeja e faz o que é justo, não é o homem inocente, mas sim aquele que tem consciência dos seus atos (*FH*, p. 228).

Podemos afirmar que a decadência do mundo grego se dá pelo surgimento da subjetividade e da interioridade cujo pensamento reflexivo penetra neste mundo e começa a corroê-lo internamente com o perguntar questionador sobre as leis, os deuses e os costumes dos gregos. Pergunta-se por algo mais universal e melhor, dissolvendo assim a contingência dos costumes, da religião e das leis estabelecidas nesse mundo objetivo e substancial. Com a dissolução desse universo, as relações entre os homens e entre estes e o Estado adquirem um caráter problemático, pois os indivíduos são movidos por interesses pessoais, egoístas e contingentes, de modo que o conflito social e a corrupção grassam no interior desse mundo. Diante desse estado de mundo, o indivíduo se refugia em si²⁶ e se opõe aos valores e interesses decadentes da vida do Estado, a cidadania, a eticidade e o patriotismo, de modo que a unidade do indivíduo com a universalidade da vida do Estado está perdida.

No que refere aos deuses, estes são desnudados em sua fragilidade e insuficiência para satisfazer os anseios da subjetividade nascente. Carecem de universalidade, pois a multiplicidade, diversidade, os fins particulares que possuem, ora ajudando uns e prejudicando outros, agindo como indivíduos que entram nas “[...] oposições e lutas da finitude limitada” (*CE II*, p. 234). Nesse sentido, compreende-se que os deuses se rebaixam ao finito, ao arbitrário e contingente, uma posição bastante limitada para satisfazer as ambições universais do espírito.

Um segundo ponto indicado por Hegel no que se refere aos deuses é a sua carência de subjetividade interior. Embora os deuses possuam o conteúdo subjetivo na individualidade, este é apenas de modo contingente e não consciente de si, de sorte que “falta ao ideal plástico

26 No pensamento dialético de Hegel vige a ideia de que sempre que a objetividade do mundo se esfarela diante do indivíduo, este busca refúgio na sua interioridade subjetiva contingente. Na arte, isso aparece sempre nas Formas de dissolução, como a comédia, a sátira e a ironia, o que ocorre no fim da Grécia clássica e, também, na modernidade.

o aspecto de se expor como interioridade que se sabe infinitamente” (CE II, p. 235). Tal deficiência indica para a limitação dos deuses gregos e para a necessidade de algo mais elevado, isto é, o divino dotado de uma subjetividade que se sabe infinita, pois a totalidade verdadeira exige, além do aspecto finito e objetivo, o lado da unidade e infinitude universal subjetivas, para que realize conteúdo e a natureza do absoluto. Caso contrário, aparece como sujeito espiritual não verdadeiro e “apenas em sua objetividade sem espírito consciente em si mesmo para a intuição” (CE II, p. 235). Nesse sentido, o entusiasmo com a fruição da arte, o qual é subjetivo, “[...] não se encontra também no objeto de sua intuição, nos deuses” (CE II, p. 235), isto é, a subjetividade que começa a ganhar forma nos homens não é encontrada nos deuses que aparecem na bela escultura, mostrando a sua limitação espiritual e inferioridade. É por esses motivos que os deuses se dissolvem tanto para a crença religiosa quanto para a poesia²⁷.

De um ponto de vista da vida universal do espírito, o que aparece no mundo grego é a busca por mais liberdade com o questionamento e o pensamento que procura o universal que se auto determina e não possui mais nada externo a si. O pensamento grego é o acontecimento desse universal racional, na medida em que pergunta pelo universal das coisas e das ideias, isto é, na busca socrática que questionava o exterior a partir de um primitivo elemento de subjetividade interior, pois “no *Daimon* de *Sócrates*, podemos ver o começo do fato de que a vontade que antes apenas se transpunha para *além* de si mesma transfere-se para dentro de si e se reconhece no interior de si, - o começo da liberdade *que se sabe* e, com isso, liberdade verdadeira” (FD, p. 266). Assim, segundo Hegel, com Sócrates, esse “primeiro sujeito”, emerge o princípio universal da subjetividade, que, adiantamos, vai se desdobrar até a constituição do Estado moderno e se concretizar na figura do Monarca, o sujeito absoluto (cf. FD, §279).

²⁷ Sobre a contradição a que chega o mundo grego e a necessidade de sua superação, comenta Taylor: “A feliz unidade de cidadão e cidade, por conseguinte, depende de que o ser humano se encontre num estágio anterior do desenvolvimento, “imerso na natureza”. Esse necessariamente passará. Em outros termos, como existência particular, a cidade-Estado tem de desaparecer: se ela fosse uma expressão da consciência verdadeiramente universal, esta última sobreviveria a ela, já estaria além dela; ela permaneceria ela mesma através da destruição dessa expressão dela mesma. Porém, sendo uma consciência paroquial, a vida da cidade-Estado desaparece junto com esta [...]” (2014, pp. 200-1) e precisa ser superada, pois, continua o autor, “o Deus grego é um casamento perfeito do divino com a forma humana, exatamente como a cidade-Estado grega une o indivíduo com o político. Porém, o preço a ser pago é o mesmo nos dois casos; o ser humano não está pronto para a reconciliação com o verdadeiramente universal, de modo que os deuses são humanos à custa de serem múltiplos e particulares, assim como as cidades são substâncias éticas verdadeiras, ao mesmo preço. Inversamente, na mesma época, o povo que realmente captou a plena universalidade do espírito, os judeus, são os que mais sentem a alienação do divino. Porém, o Geist universal precisa encontrar alguma expressão; e visto que os Deuses são particulares, o universal reaparece como uma necessidade do destino, à qual até mesmo os deuses estão sujeitos” (p. 204).

2.2 O declínio da arte clássica e a queda na subjetividade formal

Como já foi dito, a subjetividade questionadora abre uma cesura bem no interior do mundo grego, de maneira que isso repercute diretamente na arte, na medida em que o conteúdo dessa forma de arte entra em contradição e declínio, isto é, quando a deficiência dos deuses clássicos vêm à tona e “à consciência por meio da formação da arte mesma [...]” (CE II, p. 233). O que antes aparecia dotado de necessidade, agora começa a ser corroído pela contingência, a qual faz a individualidade divina se desintegrar “em um círculo de indivíduos-deuses, cuja determinidade não é em si e para si necessária [...]” (CE II, p. 233), o que resulta numa “dissolubilidade para a consciência interior, bem como para a exposição artística” (CE II, p. 233). Nesse sentido, podemos afirmar que tanto o declínio da Forma de arte clássica quanto o nascimento da Forma de arte romântica são frutos do advento da subjetividade e interioridade infinitas.

Hegel compreende que a Forma de arte clássica passou para a Forma de arte romântica não como um desdobrar imanente à arte mesma, mas por acontecimentos externos a ela, a saber, a *entrada da individualidade na infinitude interior formal*. Com isso, a solidez do mundo grego perde sua evidência à medida que essa subjetividade vai, a partir do questionamento e da busca por uma verdade mais elevada, desatando os nós dessa realidade aparentemente sólida. Diante da perda de evidência de seu mundo substancial, a subjetividade se refugia naquilo que lhe parece a sua única fonte de segurança, a saber, em si mesma, de sorte que permanecendo assim estará em oposição ao seu exterior. Com isso, o mundo grego padece de uma crise social e política decorrente da fratura entre o sujeito e seu mundo, isto é, um conflito de interesses entre o Estado democrático e o indivíduo livre e egoísta. A fuga para a interioridade que ocorre neste momento é o que Hegel chama de queda do espírito na infinitude não verdadeira, isto é, a má infinitude, um recolhimento na infinitude interior como “[...] um regresso formal [*formelle*] e ele mesmo ainda finito” (CE II, p. 241). Trata-se de uma fuga para o interior que encontra valor apenas dentro dessa interioridade finita, carecendo de efetividade, de modo que tais indivíduos se separam do todo substancial e, mergulhados em si mesmos,

permanecem o egoísmo limitado, natural, que trilha para si o seu próprio caminho, persegue os seus interesses distanciados do interesse do todo e, desse modo, se torna a ruína do Estado mesmo, ao qual conquista para si, por fim, o poder subjetivo de se contrapor a ele (CE II, p. 242).

Agora os indivíduos permanecem nessa liberdade egoísta e contingente, donde surge a necessidade de uma liberdade superior do sujeito em si mesmo, uma liberdade e um bem engendrados na interioridade do sujeito, como se o sujeito, afundado em si, descobrisse que abriga o substancial e o universal nesse seu mundo interior. Tudo se passa como se a liberdade vivida na universalidade do Estado passasse para o interior do indivíduo e se reproduzisse neste interior, mas de modo abstrato, permanecendo cindido e se opondo em relação ao exterior. E é esse o espírito que mobiliza e sustenta a transição da arte clássica para a romântica, a saber, a “[...] cisão em geral entre o espiritual autônomo por si mesmo e a existência exterior” (CE II, p. 242). Trata-se, portanto, de uma cisão e oposição onde

[...] por um lado está presente sem dúvida um Conteúdo mais interior que, se exprimindo de modo determinado e firme, tem de se haver ao mesmo tempo com um mundo dado que contradiz aquele Conteúdo e que alcança a tarefa de descrever essa efetividade nos traços de sua corrupção contraposta ao bem e ao verdadeiro (CE II, p. 243).

Hegel indica nesse trecho a relação problemática e contraditória entre os indivíduos e seu mundo, de modo que a cisão e oposição do interior subjetivo com a realidade exterior faz com que os indivíduos busquem em si mesmos algum valor dotado de solidez e incorrupto. Nesse sentido, há uma insatisfação dos indivíduos diante dos acontecimentos do seu mundo, o que ganhará expressão artística na forma da comédia e da sátira. O cômico é a expressão de uma solução dessa contradição que decorre da arte mesma, na qual

[...] a luta e oposição não é conduzida por meio de pensamentos e não permanece presa à discórdia, mas a efetividade é levada à exposição na tolice de sua corrupção mesma de um modo *tal* que ela se destrói a si mesma, para que justamente nesta autoaniquilação do correto o verdadeiro possa se mostrar como poder firme, permanente, a partir deste reflexo e não seja dada para o lado da tolice e da não razão a força de uma oposição direta contra o que é verdadeiro em si mesmo (CE II, p. 243).

Se bem compreendemos o que Hegel está nos dizendo nesse trecho, podemos afirmar que estamos diante de uma grande lição sobre o poder da arte quanto ao modo de exposição dialético do seu conteúdo. Tudo se passa como se na comédia a efetividade é exposta em sua contradição e corrupção não de modo direto, por meio de afirmações e críticas diretas, mas sim de modo indireto, na medida em que expõe um conteúdo até então correto, mas que soa falso e inadequado, de forma que o efeito cômico advém quando o conteúdo elevado é forçado no limite, o que o transforma em seu oposto, em algo ridículo, causando sua dissolução. A sátira, uma forma de comédia que faz a crítica e ridiculariza conteúdos da

sociedade, é uma forma universal como arte de transição, que nesse caso é a passagem da Forma de arte clássica para a romântica, expressando a inadequação e insatisfação do sujeito com seu mundo a partir de uma crítica à forma corrompida e falsa desse mundo²⁸, um modo de agir que visualiza algo mais elevado, sendo solidária a um conteúdo mais verdadeiro, de sorte que

um espírito nobre, um ânimo virtuoso, para o qual permanece negada a realização de sua consciência em um mundo do vício e da tolice, volta-se com indignação apaixonada ou chiste refinado e amargura gélida contra a existência que se encontra à sua frente, troça do mundo e se zanga com ele que contradiz diretamente sua ideia abstrata de virtude e verdade (CE II, p. 245).

Para Hegel, a sátira é expressão de um conteúdo social profundo, é “a Forma de arte [*Kunstform*] que assume esta forma [*Gestalt*] da oposição que irrompe da subjetividade finita e da exterioridade degenerada [...]” (CE II, p. 245), isto é, onde se evidencia uma oposição que tem origem na decadência de uma cultura, seus deuses, suas leis e valores, ao que se opõe uma subjetividade abstrata, finita e que busca um refúgio em si mesma. Numa arte que zomba do seu mundo a partir de um sujeito insatisfeito com seu mundo efetivo e que se sustenta sobre seus valores abstratos e subjetivos, verifica-se uma oposição que revela uma tensão entre opostos que não pode se encaminhar para uma resolução e uma reconciliação possíveis por meio da arte mesma, pois a reconciliação virá não na imanência da forma poética, mas somente de modo prosaico, isto é, a partir de um conteúdo que vem de fora da arte. Por um lado, uma subjetividade meramente abstrata, por outro, uma exterioridade finita e corrompida, o que constitui uma oposição que alimenta a sátira, mas que não deve ficar parada enquanto tal, seja na arte, seja na vida do espírito, e que deve encontrar uma reconciliação, a qual se dará apenas por meio da emergência da subjetividade absoluta²⁹.

O declínio da arte grega e do seu mundo clássico é superado quando a inquietude do espírito no percurso da história se depara com a subjetividade produzida pela religião cristã. Lembremos que a oposição estabelecida entre os indivíduos e o seu mundo exige uma resolução e não pode se eternizar como oposição. O mundo clássico se dissolveu e se corrompeu e não pode produzir por si mesmo uma determinação nova que mobilize essa

28 Hegel estabelece uma importante distinção entre *sátira* e *ironia*. A primeira tem um valor positivo, pois significa uma crítica e um deboche do falso e do corrompido (um sujeito elevado diante de uma objetividade corrompida), na segunda, o que se dá é um deboche do nobre e do verdadeiro (um sujeito corrompido diante de uma objetividade elevada), o que adquire um valor negativo no pensamento de Hegel.

29 Embora Hegel fale da dissolução da arte clássica tendo como arte de transição a sátira, ele afirma que o solo da sátira não é a Grécia, mas sim o mundo romano, onde vigora largamente a subjetividade abstrata.

oposição de modo a levá-la a uma resolução³⁰. Nesse sentido, podemos afirmar que a religião cristã é o elemento exterior ao mundo clássico que veio de encontro àquela oposição e, ao mesmo tempo, ao encontro da inquietude do espírito, produzindo uma reconfiguração da história com a fusão dos horizontes cristão e grego. O que a religião trouxe foi o elemento da interioridade espiritual universal, a conquista e o saber da interioridade mais profunda no deus e no homem, um passo dado na direção de uma concepção de espírito mais elevada que aquela da realidade grega, isto é, de um espírito que se sabe espírito, espírito que tem consciência de si. No caso do conteúdo da arte, este precisa ser dado à intuição como espiritualidade consciente de si, pois é isso que a subjetividade oposta à obra precisa apreender na intuição. Surge, assim, um novo homem e um novo deus na história, originando a Forma de arte romântica. Passemos agora à análise hegeliana sobre a religião cristã, para compreendermos como a interioridade espiritual fundada por essa religião constitui a Forma de arte romântica.

30 O ponto fundamental a que chega o mundo grego é comentado na seguinte passagem por Taylor: “A religião da arte, por conseguinte, termina com o triunfo do consciente de si, cuja certeza de si o torna senhor de todas as suas investigações; toda universalidade retorna a ele, e ele não reconhece nenhuma essência fora de si mesmo. [...] O problema básico nessa fase, como quer que seja descrito, é que o ser humano alcançou a certeza de si, mas só à custa do recolhimento em si mesmo. Porém, visto que o ser humano enquanto *Geist* deve ter uma corporificação exterior para existir, a certeza de si que não é expressa em formas sociais e políticas exteriores não tem nenhum valor. O indivíduo universal livre é de fato o joguete da fortuna e das forças desencadeadas pela selvageria política. Sua certeza de si constitui o recolhimento a uma cidadela interior, a do eu = eu, que não pode, no fundo, ser defendida e que, em consequência, leva a uma consciência infeliz”. (2014, pp. 234-235).

3 O ROMÂNTICO

O mundo romântico teve de realizar apenas uma obra absoluta, a expansão do cristianismo, o acionamento do espírito na comunidade (CE II, p. 323)

3.1 A religião consumada

No desenvolvimento do conceito de religião pensado no sistema de Hegel, a religião cristã é aquela que consoma e realiza esse conceito³¹. Ela é a religião revelada por Deus mesmo que se tornou objetiva em si mesma, pois nela o espírito é objeto para si mesmo, isto é, o espírito se sabe espírito. Nessa religião, também, Deus não é um universal infinito e abstrato que habita além do mundo apenas, mas um particular finito que penetrou no mundo, de modo que na religião cristã há uma identidade entre o espírito universal infinito e o espírito particular finito, bem como uma unidade entre sujeito e objeto na medida em que o objeto está no sujeito, isto é, um deus dotado de subjetividade e objetividade como espírito que contempla o espírito. Nesse sentido, sendo a característica fundamental do absoluto a unificação de sujeito e objeto, a religião absoluta

contém essencialmente a determinação da subjetividade ou da forma infinita que é igual à substância. Essa subjetividade – nós podemos nomear isso saber, conhecer, inteligência pura, essa subjetividade é a forma infinita, essa elasticidade infinita da substância que se separa em si mesma e se faz a si mesma objeto; o conteúdo é orgânico porque é essa subjetividade substancial infinita que se faz objeto e conteúdo. Nessa oposição, um lado é nomeado finito e o outro lado infinito. Se o lado infinito, Deus como espírito, permanece no além, se ele não existe como espírito vivo em sua comunidade, está ele mesmo somente na determinação unilateral como objeto. (*LFR* III, p. 103; *VuPR* III, p. 105)³².

A determinação que o Deus da religião cristã possui é a de ser um Deus dotado de objetividade e subjetividade, determinações a partir das quais o espírito tem a si mesmo por objeto, o que é uma necessidade do conceito da ideia absoluta.

Por esses motivos Hegel também considera que a religião cristã é a religião da verdade e da liberdade. Ela é a religião da verdade na medida em que abriga uma adequação entre sujeito e objeto do espírito, de modo que não pode haver nada exterior que não seja conhecido, pois não há nada mais elevado do que o espírito que conhece a si mesmo. Mas é

31 Sobre a posição do cristianismo no sistema de Hegel como religião consumada e revelada pelo *Geist*, podemos afirmar que essa religião é o pensamento especulativo na forma da representação, isto é, “Hegel vê na teologia cristã toda a verdade da filosofia especulativa exposta em imagens” (TAYLOR, 2014, p. 240).

32 Em nosso estudo sobre as *Lições sobre a filosofia da religião* de Hegel utilizamos a tradução francesa e o original em alemão, de modo que ambas são fontes da tradução que fizemos para o português. Por esse motivo, oferecemos as duas referências nas citações, sendo sempre a primeira referência a francesa e a segunda a alemã.

também a religião da liberdade, pois nela há a negação da diferença e de toda alteridade, não havendo nada de exterior que lhe seja imposto e seja sua medida. Isso significa que ela é a reconciliação, isto é, o ultrapassar da oposição dada na diferença entre Deus e mundo, entre as naturezas divina e humana, entre sujeito e objeto, de modo que tal reconciliação é a negação da separação, o que “consiste em se reconhecer um no outro, em se encontrar em sua essência” (*LFR* III, p.105; *VuPR* III, p. 107), e não mais como instâncias exteriores entre si. Nessa suspensão das diferenças e com o espírito determinando a si mesmo, dá-se a liberdade, mas Hegel aponta que “ela não é uma coisa em repouso, e sim atividade, ela é o movimento de fazer desaparecer a alienação” (*LFR* III, p.105; *VuPR* III, p. 107), um processo, de modo que é isso que encontramos na representação da unidade das naturezas divina e humana na religião cristã, o que Hegel admite como conceito da religião:

Deus se torna homem; isso é uma revelação; essa unidade deve ser considerada como existente em si, porém ela é apenas o em-si; mas ela é [o] movimento eterno de ser produzido, e essa produção é a liberação, a reconciliação que precisamente não é possível senão pelo em-si; a substância idêntica a si é essa unidade que, como tal, é o fundamento, mas, como subjetividade, ela é isso que produz (*LFR* III, p. 105; *VuPR* III, p. 107).

Hegel estabelece uma divisão tripla no conceito de religião, a saber, [a] a religião natural, onde o divino é representado como algo outro na natureza, como sol, luz, montanha, [b] a religião espiritual, na qual há a consciência de si e do espírito finitamente determinado, apresentando deuses como potências particulares tais como os deuses gregos, e, por fim, [c] a religião da liberdade, cuja determinação da consciência de si é a liberdade, a religião “[...] da consciência de si, da consciência que está em si mesma, a religião que é do mesmo modo objetividade do espírito e a liberdade nela de ser junto de si-mesma” (*LFR* III, p.107; *VuPR* III, p. 108).

Mas para compreendermos melhor o lugar da religião cristã no sistema de Hegel, é preciso que remontemos à história dessa religião, a qual tem em sua origem a cisão entre Deus e os homens, quando Adão e Eva caem de sua condição paradisíaca ao comerem do fruto proibido. O que significa que o homem come da árvore do conhecimento, ganha consciência e cai numa condição pecaminosa, conhece o bem e o mal e tem de deixar o paraíso. Hegel aponta para um dado importante na queda do homem, a saber, que este, ao cair, torna-se algo como Deus, isto é, ele se diviniza. Nesse sentido, podemos observar duas coisas: ocorre uma divinização do homem e uma cisão, a qual é dos homens com Deus e deles consigo mesmos. A queda é, ao mesmo tempo, o pecado, a cisão, o mal, mas também a cura, a elevação do

homem ao nível da divindade com a reconciliação na divindade do homem. Portanto, o conhecimento é tanto o princípio da cisão, do ser mortal, quanto o princípio da espiritualidade e da divindade³³.

O sujeito cindido da religião judaica é um homem “[...] determinado como sendo para si, [...] o ser-para-si é consciência de si, consciência de si infinita, abstratamente infinita: ele é consciente de sua liberdade, de sua liberdade totalmente abstrata” (*LFR* III, p. 137; *VuPR* III, p.140). Tal subjetividade formal é infinita e abstrata, o que significa que ela é a figura do homem imortal, pois está para além do mortal e exterior, opondo-se de modo infinito a este. A mortalidade está para aquilo que é natural, finito, sensível e empírico, enquanto a imortalidade está na subjetividade abstrata que se opõe à exterioridade, ao natural e finito. Numa palavra, a cisão é uma oposição entre mortal e imortal, natural e espiritual, de modo que podemos afirmar que este caráter imortal constitui um momento fundamental da religião: a imortalidade. Para Hegel, a imortalidade é uma qualidade do espírito que deve ser conhecida, pois é por seu conhecimento que a eternidade chega à consciência. Portanto, para que tal saber ou conhecer possa se dar, é preciso o pressuposto da cisão, a separação entre sujeito e objeto, a reflexão, o ser-para-si infinito, de sorte que o espírito não pode permanecer somente em si, mas deve ser “em e para si”, tornando-se “adequado a seu conceito, ao espírito absoluto” (*LFR* III, p.138; *VuPR* III, p.141). Logo, a cisão é um momento necessário pressuposto para a reconciliação, pois somente uma consciência que porta uma contradição em si necessita chegar a uma reconciliação, movendo-se por meio da cisão em opostos que não podem se eternizar como tal.

Segue-se que o eu cindido está em contradição consigo mesmo porque nele há a inadequação de se considerar aquilo que ele não é, ou seja, ele é um eu abstrato que se apreende como liberdade, mas sua liberdade é abstrata e finita. A contradição está em que a vontade de um ser abstrato não encontra a liberdade na sua subjetividade, mas sim na sua vontade natural particular dotada de desejos naturais egoístas. Penetrando no fundo de si, “esta alma é uma mônada não desenvolvida, a natureza nua, a alma vazia, irrealizada” (*LFR*

33No livro de Gênesis (3) da Bíblia há a consagrada passagem na qual se narra a queda do Paraíso, a partir do que Hegel sustenta sua tese ao constatar que o casal primevo, ao comer do fruto proibido, desperta para a consciência do bem e do mal e passa a ser “como Deus”, isto é, torna-se divino, o que é expresso nas próprias palavras do Deus: “E o Senhor Deus disse: - Se o homem já é um de nós, versado no bem e no mal, agora só lhe falta estender a mão para a árvore da vida, pegar, comer e viver para sempre” (Gn 3, 22). A divinização do homem aparece aí no seu momento imediato, de modo que toda vida posterior na história pode ser compreendida como o seu desenvolvimento, para que o homem alcance, no fim, a sua verdadeira divindade. Todavia, o mito da queda do homem não deve ser compreendido de modo grosseiro, isto é, como algo real que aconteceu no passado, mas sim uma representação do que mais tarde é compreendido pelo pensamento especulativo como Ideia, natureza e espírito.

III, p.138; *VuPR* III, p.141). Hegel vê nessa contradição uma “dor infinita”, porque não há lugar para uma reconciliação abstrata, uma vez que a consciência dessa oposição do Eu e da vontade natural produz uma contradição infinita: “é isso a dor infinita, o sofrimento do mundo” (*LFR* III, p.139; *VuPR* III, p.142). Hegel afirma que uma reconciliação abstrata é insuficiente e parcial, tal como a que ocorre na filosofia estoica com a compensação do eu em si mesmo, de modo que, por ser posta pelo sujeito, ela é particular e somente pertence a ele e vale para ele, mas não vale do ponto de vista absoluto e universal, no qual “a profundidade abstrata dessa oposição absoluta exige o sofrimento infinito da alma e, por isso, uma reunificação que seja não menos perfeita” (*LFR* III, p.139; *VuPR* III, p.142). Portanto, enquanto conceito, tal abstração e contradição não podem se tornar perenes e absolutos, pois o espírito necessita de algo mais universal e objetivo, o que exige o seu ultrapassamento.

Assim, o Deus abstrato da religião judaica e os sujeitos cindidos não podem chegar a uma reconciliação senão quando a divindade se particulariza e se humaniza, elevando o homem de modo efetivo à condição divina³⁴. Mas a reconciliação e a elevação do homem a um caráter divino não é imediato e precisa passar por todo um processo de mediação histórica cujo ponto central será a reconciliação com a divindade, o que se dá com a vinda de Cristo, quem reata Céu e Terra, elevando o homem da condição mortal e cindida à divina.

Pois no desdobrar da inquietude do espírito, o humano e o divino, o finito e infinito precisam se reconciliar, pois a verdade, “[...] o afirmativo, o absoluto é a unidade do finito e do infinito, a unidade da subjetividade em suas diversas determinações e da objetividade” (*LFR* III, p.140; *VuPR* III, p.143). Nesse sentido, não pode haver um Deus completo e infinito sem objetividade e subjetividade, ou seja, um Deus que permaneça abstração e apartado do mundo está aquém da verdade, pois o conceito de um Deus verdadeiramente infinito e universal deve incluir, como seu momento, o finito e o particular, o que se resolve na unidade da natureza divina e humana cristã, cuja verdade é a identidade de ambas de modo concreto, numa divindade concreta. Ademais, a necessidade de uma divindade concreta corporificada na materialidade sensível, e que se dá à intuição, ocorre na medida em que o “eu abstrato” é um momento e um pressuposto da reconciliação espiritual, uma abstração infinita que tem a

34 Podemos lembrar uma passagem dos Cursos de estética na qual Hegel comenta sobre o mundo judaico. No judaísmo o mundo é criado por Deus e este é Senhor de tudo, de modo que o mundo finito e o ser humano tornam-se ínfimos diante de tal Deus, como se o mundo repousasse no *niilismo* sem a relação com o Deus: “Neste reconhecimento da nulidade das coisas e na elevação e louvação de Deus é onde, neste estágio, o indivíduo humano procura sua própria honra, o seu consolo e a sua satisfação” (*CE* II, p. 101). Assim, o homem é um ser nulo (p. 102) e apenas Deus é o ser não passageiro. O que ocorre de importante aqui é a clara e radical diferenciação entre humano e divino e, por causa disso, o homem ganha mais autonomia na medida em que está separado de Deus é um ser nulo nesse isolamento. O momento seguinte cristão vem a resolver essa cisão com a divinização desse homem nulo.

forma de ser da consciência de si sensível, o que exige que a verdade se manifeste para ele de modo imediato, como algo diante dessa consciência, um aparecer para um outro, no qual

a unidade da natureza divina e humana, Deus, aparece como o Deus concreto; é por isso que a ideia aparece do mesmo modo em uma imediatidade sensível, em uma presença sensível, pois a forma de ser para outro é a forma imediata e sensível (*LFR* III, p.142; *VuPR* III, p.145).

De fato, a presença concreta e sensível de Deus no mundo é uma determinação fundamental da natureza mesma da divindade, mas não se trata de uma determinação qualquer, e sim um Deus concreto como ser humano, o qual penetra na história na aparição sensível do Cristo, onde o conteúdo é a história do espírito, “[...] a história divina como história de uma consciência de si singular que reúne nela a natureza divina e a natureza humana [...]” (*LFR* III, pp.143-4; *VuPR* III, p.147). Com essa aparição, os homens têm diante de si um homem concreto que é dotado de natureza divina e restitui a relação cindida originária dos homens com Deus, bem como deles consigo mesmos. Deus mesmo se faz outro, engendrando o seu Filho, um homem singular e imediato, o que significa nada menos que a forma humana, singular e imediata é uma determinação mesma da natureza da divindade, isto é, *os homens são um momento constituinte de Deus*. Nesse sentido, o aparecimento e a vida de Cristo apresentam o desdobrar da narrativa da vida do divino, a qual expõe o movimento do conceito de Deus na história na forma da representação e permite *que o homem se veja como um momento constituinte do absoluto*³⁵.

Nessa história do divino se constitui, também, para além do momento sensível, a doutrina da religião cristã, mas não se trata, diz Hegel, da doutrina da Igreja e sua dogmática, mas sim de um conteúdo espiritual que explica a própria natureza de Deus que deve estar presente para a consciência sensível como intuição. Segundo Hegel, esse conteúdo é universal e satisfaz as exigências da representação e do pensamento no que se refere ao conceito de Deus, um solo universal que trata da realidade divina, onde “Deus e seu reino, a comunidade – [é] um conteúdo concreto” (*LFR* III, p.145; *VuPR* III, p.148). Como uma doutrina universal

35 Sobre a especificidade da encarnação de Deus no cristianismo e sua diferença em relação a outras religiões, comenta Taylor: “Hegel insiste na realidade da Encarnação como evento histórico e distingue-o das várias religiões de mistério que meramente imaginaram a presença do espírito no mundo. Em contraste, na Encarnação cristã, Deus está realmente presente num sujeito particular, que é “um real homem singular, sensivelmente intuído” (*FE*, p. 509; *PhG*, p. 528). Os crentes podem “ver e sentir e ouvir” a divindade. [...] A encarnação é única nesse modo: enquanto, para religiões mais antigas, o divino era visto com frequência como em certo sentido presente no mundo, habitando de algum modo misterioso diferentes avatares, para o cristianismo Jesus é Deus, havendo uma identidade entre esse ser humano e Deus refletida na proposição teológica de que essa uma pessoa possui duas naturezas. Consequentemente, o que as religiões de mistério imaginaram não é a mesma coisa que os discípulos viram. Essas religiões mais antigas jamais chegaram à noção crucial de que Deus enquanto espírito é ser humano” (2014, pp. 236-7).

ela é a negação de tudo o que existe de mundano e terrestre, sendo apenas o amor³⁶ o seu mandamento principal. Nela, seguir Cristo é o que há de mais elevado, de modo que todo o resto está descartado e as relações no mundo se estabelecem em torno da elevação ao reino de Deus. A moral está subordinada a esse reino divino e ao mandamento do amor, “mas não o amor sem força por todos os homens, mas o amor mútuo da comunidade, onde ninguém tem um fim particular; para essa comunidade, o liame espiritual pode ser o universal” (*LFR* III, p.145; *VuPR* III, p.149). Mas, claro está que tal universalidade não é uma mera abstração, porque possui um conteúdo particular e concreto, cuja determinação é o conteúdo do percurso da vida e morte de Cristo, de maneira que na religião cristã o ponto fundamental, segundo Hegel, é que “não é pela doutrina, mas pela intuição sensível, que esse conteúdo se apresenta à representação. Esse conteúdo não é outra coisa que a vida, a paixão e a morte do Cristo” (*LFR* III, p.146; *VuPR* III, p.150). Ou seja, o conteúdo universal é confirmado pela efetividade da presença do Deus mesmo vivendo e se desenvolvendo no mundo, doando-se à intuição dos homens como um dos seus, como um ser que habita com eles na vida mundana cotidiana *tête-à-tête*.

Mas a encarnação de Deus só tem seu acabamento com a sua morte, quando sua finitude é negada e Cristo tem sua infinitude restituída ao lado de Deus. Essa morte é a reconciliação, é a negação da negação, é uma morte universal, pois é uma morte sacrificial de um indivíduo por todos os homens, morte essa que está inscrita na natureza do conceito de Deus mesmo. Este morre, nega-se a si mesmo como finito e, desse modo, reconcilia-se consigo mesmo, o infinito e eterno, de sorte que assim ele se mostra como verdadeiro Deus, pois percorreu os momentos do conceito como Pai (universal abstrato), Filho (particular concreto), e Espírito (universal objetivo na comunidade). Nesse sentido, a morte de Cristo é dada na intuição como

momento da natureza divina, no qual estão todos reconciliados. Diante de Deus são todos os homens finitos; o homem, o finito é posto na morte mesma como momento de Deus, e a morte é o elemento reconciliador. A morte é o amor mesmo; nisso o amor absoluto é intuído; a identidade do divino e do humano consiste justamente em que Deus está junto de si mesmo no humano, no finito, e que esse finito é ele mesmo na morte uma determinação de Deus (*LFR* III, p.147; *VuPR* III, p.150).

Podemos dizer com isso que o humano é uma determinação de Deus, o que não é pouco para os homens, pois permite compreender o lugar do humano e do finito na vida de

36O conceito de amor no cristianismo é o *agápe*, o qual tem o sentido do sacrifício e da privação de si alegre e voluntariamente diante de várias situações de conflito, tal como “dar a outra face” ao agressor, numa espécie de anulação de si em benefício de outrem. Esta atitude tenciona a reconciliação posterior. Ver Taylor, 2014, p. 86.

Deus e do espírito, na vida universal infinita. O finito e o humano são momentos do infinito, pelos quais Deus mesmo tem de passar e incorporá-los no desdobrar da verdade. No entanto, precisa ir além desse momento, o momento superior da reconciliação consigo no espírito, o que se dá quando

pela morte Deus reconciliou o mundo e se reconciliou eternamente consigo mesmo. Esse retorno é seu retorno a si mesmo, e por isso ele é espírito, e é porque esse terceiro termo é isso que Cristo ressuscitou. Com isso a negação foi vencida e a negação da negação é assim momento da natureza divina (*LFR* III, p.147; *VuPR* III, pp.150-151).

Consuma-se dessa forma o percurso do movimento do conceito de Deus, movimento esse que é narrado na religião cristã como uma história, a qual é a história de Deus e dos homens, na qual a sua natureza é desenvolvida, contada, interpretada e repetida pela comunidade cristã no culto, de modo que por meio dessa narrativa se faz saber agora que “Deus é o movimento absoluto em si mesmo que é o espírito, movimento esse que é aqui representado no nível do indivíduo” (*LFR* III, p.147; *VuPR* III, p.151). É assim que o finito é compreendido como um momento do movimento do espírito infinito, momento esse que foi negado e ultrapassado para que a natureza espiritual infinita de Deus se realizasse em sua verdade.

Com a “morte da morte”, isto é, o vencer da finitude por parte do Cristo, este foi reconhecido pela comunidade como o Filho que foi elevado à direita de Deus e que assim ele “é uma determinação essencial para a natureza de Deus mesma” (*LFR* III, p.148; *VuPR* III, p.151). O que se segue com a morte de Cristo é a vinda do espírito santo, a terceira e mais elevada forma na qual Deus aparece, momento no qual o espírito aterrisa no mundo e vai se instalar exigindo que toda determinação sensível da religião como os milagres e o controle dos fenômenos naturais sejam ultrapassados, pois o espírito universal é a negação de tudo o que é natural, de modo que os homens devem compreender com isso que “o verdadeiro milagre é o espírito ele mesmo” (*LFR* III, p.148; *VuPR* III, p.151)³⁷. Portanto, a verdade

³⁷Para reforçar seu argumento sobre superação do natural pelo espiritual universal, Hegel segue a Bíblia de perto, citando Mateus 12, 31, onde Jesus determina: “Por isso eu vos digo que qualquer pecado ou blasfêmia podem ser perdoados aos homens, mas a blasfêmia contra o Espírito não tem perdão”. Aduzimos aqui outra passagem onde podemos observar a transformação da religião abstrata e exterior dos judeus para a religião da interioridade, quando o apóstolo Paulo explica aos judeus preocupados com a necessidade ou não da circuncisão, afirmando: “Ser judeu não consiste em sinais visíveis; a circuncisão não consiste num sinal na carne. Ser judeu é condição interna: a circuncisão é do coração, do espírito, e não da letra. Este é o que recebe o louvor de Deus, e não dos homens” (2, 28-29). Com a astúcia de Paulo, está clara a intenção de mostrar que a religião não tem mais nenhuma relação com sinais exteriores ligados ao natural, mas sim algo da interioridade espiritual universal, algo acessível a todos os homens, sem exceção, o que pode ser observado em outra passagem, na carta aos colossenses (3, 11), onde ele esclarece que, na vida nova com Cristo, “[...] não se diferenciam grego e judeu, circunciso e incircunciso, bárbaro e cita, escravo e livre, mas Cristo é tudo

espiritual, na qual “o espírito conserva toda sua liberdade [...]” (*LFR* III, p.148; *VuPR* III, p.152) é um poder universal e único sobre os espíritos e “manifesto através da grande comunidade da Igreja cristã” (*LFR* III, p.148; *VuPR* III, p.152). Para esta comunidade, a presença sensível do Deus encarnado jaz no passado, de modo que a aparição de Deus deve se elevar e aparecer numa esfera mais elevada, isto é, quando “a formação da comunidade tem precisamente por conteúdo a passagem da forma sensível a um elemento espiritual” (*LFR* III, p.149; *VuPR* III, p.152) na forma da representação. Isso é necessário, pois a aparição sensível é momentânea e fugaz e se perde no passado, o que exige a passagem para o nível da espiritualização, isto é, elevar-se “sobre o terreno da representação em geral” (*LFR* III, p.149; *VuPR* III, p.153)³⁸.

Com efeito, é na forma da representação e não mais na presença física de Jesus que a Igreja cristã se constitui em seu conteúdo e é por meio do qual a elevação do espírito é sabida e cultuada, o que significa chegar à consciência do universal “em e para si” e à consciência da infinitude no Cristo. Podemos observar que a elevação do espírito é a figura de Cristo como um singular destituído de interesses particulares, uma forma infinita e universal da consciência, uma subjetividade infinita, de modo que ela é: (a) dotada de determinidade infinita, é (b) verdade absoluta, é (c) fim absoluto para a vontade e (d) liberdade infinita. Com isso, o cristianismo realiza a ideia de que o homem *em si* porta nele mesmo a ideia divina e de que esta é tanto sua natureza substancial espiritual quanto sua destinação universal. A ideia divina é o universal e o homem agora se sabe universal e que seu destino é o fim universal, de modo que a destinação como homem em geral (universal) penetra na consciência finita (particular). Cristo é a consciência que se sabe ideia suprema, “Filho de Deus”, é a ideia absoluta para si, mas também é um ser objetivo que habita o mundo como um indivíduo humano. Nesse sentido, o Deus se objetiva num indivíduo humano, mas também eleva o para todos”.

³⁸O espírito santo presente na comunidade vem satisfazer a necessidade de que a unidade de Deus e do ser humano não pode estar restrita a um único indivíduo somente, pois, ao contrário, permanece uma oposição entre universal e manifestação corpórea no particular. Nesse sentido, “[...] a morte de Cristo também significa a transformação dessa unidade entre Deus e ser humano de fato particular em fato universal. É por isso que morte e ressurreição estão indissolivelmente ligadas à Ascensão e ao Pentecostes, pois todo o significado da morte reside no advento do espírito, sendo que o *lôcus* da Encarnação se desloca para a comunidade, o “corpo de Cristo”. [...] Ela reflete a superação da última separação, a última alienação do espírito em relação a si mesmo. Deus enquanto abstração pura já deu um passo gigantesco na direção do ser humano ao encarnar-se; mas, a fim de tornar-se plenamente realizado no ser humano, ele precisa dar um outro passo, a saber, o de morrer como um Deus encarnado e, por isso, cancelar sua inerência num tempo e lugar particulares, de modo que a Encarnação de Deus possa tornar-se a da comunidade dos seres humanos em geral” (TAYLOR, 2014, p. 239). A comunidade cristã é o momento final do desenvolvimento do conceito de Deus no cristianismo, a partir do qual o espírito se manifesta como autoconsciente e universal numa totalidade que é a Igreja cristã. Mas a universalidade dessa comunidade, por repousar na representação da religião, é insuficiente para realizar o verdadeiro universal, o qual só será obtido com o pensamento especulativo conceitual na modernidade e no Estado.

humano ao divino espiritual universal. No entanto, nesse momento, o universal está presente somente na subjetividade da consciência, de modo que a ideia em sua forma imediata tem a mesma natureza dos outros homens, isto é, finitude e individualidade exclusiva. No entanto, os homens não são ainda tal ideia divina, mas precisam se tonar ela a partir do seguir os passos de Cristo, isto é, cada ser humano deve conquistar sua universalidade seguindo o Deus a par e passo na jornada para o interior do espírito, de modo que, se o seu exterior vai desfazendo, seu interior vai se renovando dia após dia na medida em que tem o olhar fixo no invisível do espírito e não no visível material, “pois o visível é transitório, o invisível é eterno”³⁹. Nesse sentido, Hegel interpreta a religião cristã como aquela que empreende a consumação da realidade em singularidade imediata (Cristo), de modo que pela primeira vez na história a “transfiguração absoluta da finitude chegou à intuição” (*VuPR* III, p.49), e o espírito infinito passou pelo mundo dos homens e penetrou e transformou o interior de suas almas. Com isso em mente, podemos afirmar que o acontecimento do advento da interioridade espiritual cristã é solidário com uma transformação no campo das artes, uma vez que estas terão de dar conta de um novo Conteúdo e de uma nova Forma, o que passamos a analisar em seguida, quando trataremos do conceito hegeliano de Forma de arte romântica.

3.2 A Forma de arte romântica

“Erguer-se da natureza para a espiritualidade” (*CE* II, p. 251) na forma da intuição imediata, espiritualizando o sensível, eis o que está em curso no momento do sistema hegeliano que principia o espírito absoluto, o qual diz respeito mais propriamente à sua filosofia da arte. Nesta, Hegel divide o conceito de arte bela em três momentos, a saber, as formas de arte simbólica, clássica e romântica. Vejamos, brevemente, os seus dois momentos iniciais, isto é, as formas de arte simbólica e clássica. Na primeira, seu princípio é o simbólico, estágio no qual o espírito tateia na tenra infância dos tempos à procura do espírito, quando a fantasia força a natureza a espiritualizar-se, mas porque é ainda carente de conteúdo autêntico, produz somente “abstrações destituídas de subjetividade do interior” (*CE* II, p. 251). Todavia, depois de tanto buscar o espírito, chega por fim ao encontro dele na Arte clássica, onde “a espiritualidade é a base e o princípio do conteúdo [...]” (*CE* II, p. 251), e o Espiritual e o Natural aparecem perfeitamente relacionados, pois este último é atravessado completamente pelo espiritual, produzindo aquilo que é insuperável em beleza com a “exposição do ideal mais adequado ao conceito” (*CE* II, p. 251) do belo na escultura.

³⁹ 2 carta aos coríntios, 4, 16-18.

Contudo, tal efetivação do belo cobra um preço alto à arte, pois, na medida em que a conciliação perfeita entre natureza e espírito se realiza na bela arte grega, o belo está perfeitamente consumado, o que significa, ao mesmo tempo, o início do fim da arte. Mais claramente, segundo o sistema hegeliano, o belo se efetiva na arte clássica ao mesmo tempo que se torna passado para as exigências do espírito em busca de mais liberdade, as quais o impulsionam para além de sua aparição sensível conciliada na arte clássica - espírito e natureza -, conciliação essa que está em contradição com o “verdadeiro conceito de espírito e o impele de sua reconciliação no que é corporal de volta para ele mesmo, para a reconciliação de si mesmo em si mesmo” (CE II, p. 252). Nesse sentido, o espírito só se reencontra na interioridade [*Innerlichkeit*] dos homens, em cuja interioridade [*Innigkeit*] anímica⁴⁰ ele existe enquanto “em seu mundo espiritual familiar próprio do sentimento, do ânimo, em geral, da interioridade” (CE II, p. 252).

Com efeito, o conteúdo da terceira e última Forma de arte, a romântica, é o espiritual que é objeto para si mesmo como interior subjetivo, isto é, o espírito que se reconciliou consigo mesmo e que, por isso, ultrapassou qualquer “contaminação” natural, o que, à partida, toma distância da arte clássica, onde o belo era a justa adequação entre espiritual e natural, sem sobras para nenhum dos lados. No romântico, ao contrário, abunda espírito, de modo que o fundamental é a busca de “algo mais elevado do que a bela aparição do espírito em sua forma sensível imediata [...]” (CE II, p.252). Assim, sendo coerente com sua verdade, o espírito se interessa agora apenas pelo que lhe diz respeito, isto é, o espírito mesmo, pois ele

40 Interioridade no âmbito da estética deve ser entendida em dois sentidos: Em primeiro lugar, a interioridade é *Innerlichkeit*, o que pode designar a qualidade em geral do que é interior e marca oposição a um exterior, sendo o localizado numa parte de dentro. Nesse sentido, *Innerlichkeit* espiritual é uma “região” interior ao espírito, mas que também é um interior ao corpo, ao natural, o que em Hegel tem existência na Forma da subjetividade. Assim, essa qualidade geral e abstrata como *Innerlichkeit* se determina de várias maneiras, sendo uma delas como *Innigkeit*, uma interioridade anímica, que tem uma tonalidade sensível, muitas vezes também traduzida como “intimidade”. No nosso modo de compreender a relação entre *Innerlichkeit* e *Innigkeit* vemos que esta última é um modo da primeira, como interioridade anímica que tem uma relação com o sensível ou sentimento, mas que também é espiritual, isto é, uma dimensão do sensível que não mais se confunde com a natureza pois ganhou determinações espirituais, embora ainda tenha uma marca ainda natural e sensível. Mais ainda, a *Innigkeit* também tem um sentido que se confunde com formas mais marcadas pelo caráter da subjetividade mais consciente de si como individualidade, particularidade que se sente a si mesma espiritualmente em seus sentimentos de modo mais subjetivo. Isso é o que vai se desenvolver com o cristianismo, principalmente nas formas da honra, do amor e da fidelidade, o que aponta também para uma relação com outro indivíduo, e não com o todo de uma cidade ou nação, como ocorria com os gregos, por exemplo. Numa palavra, a *Innigkeit* é essa dimensão sensível-espiritual da interioridade subjetiva que o cristianismo introduz na história como alma espiritual eterna, cujo caráter sensível é o que permite ganhar Forma artística. Interioridade absoluta seria aquela que expressa o espiritual absoluto, seja como Deus, seja como uma dimensão substancial espiritual que aparece como absoluto na história. Uma hipótese que vamos desenvolver em nosso trabalho é que com o processo de racionalização em curso na história, essa interioridade vai se espiritualizando e perdendo o seu tecido sensível, até chegar às abstrações da interioridade protestante e, por fim, na interioridade universal da filosofia de Kant, quando a *Innerlichkeit* vai ganhar determinações universais e superar seu lado sensível. Numa palavra, a *Innerlichkeit* se insere no plano do desenvolvimento geral do Espírito, cujo momento absoluto se dá no cristianismo e sua efetivação subjetiva na forma da *Innigkeit*.

“chega à consciência de que tem o seu outro, sua *existência*, enquanto espírito, junto a ele e nele mesmo, e assim de desfrutar primeiramente sua infinitude e liberdade” (CE II, p. 252).

Todavia, tal espírito refletido em si mesmo, e que só se relaciona consigo mesmo, tem sua existência concreta e se expressa na vida dos homens concretos. Como já vimos, quando tratamos da ruína do mundo grego, o subjetivo e o exterior se dissolvem em sua unidade e o espírito busca reconciliar e adequar a si mesmo consigo mesmo, de sorte que a subjetividade formal que se desenvolveu neste período de decadência só pode ter sua reconciliação indo ao encontro da concepção espiritual cristã, quando o novo conteúdo [*Inhalt*] “entra na consciência [...]” como “conteúdo absoluto da verdade” (CE II, p.251). Nesse sentido, o princípio que mobiliza todo o mundo romântico, segundo Hegel, é o advento da concepção e da experiência histórica da subjetividade interior cristã. E é por isso que o belo não é mais a finalidade da arte, pois no romântico tudo está concentrado e subordinado ao espírito interior, configurando-se como “beleza espiritual do interior em si e para si enquanto a subjetividade espiritual em si mesma infinita” (CE II, p. 253). Portanto, se há beleza de agora em diante, ela só pode ser beleza do interior ou um reflexo seu, pois a beleza exterior e corpórea não é mais o fim último do espírito, já que está aquém dos interesses do espírito e de sua verdade, a qual não é o exterior, mas sim o interior e só encontra sua adequação no interior de si mesmo.

3.2.1 O desenvolvimento da Forma e do conteúdo românticos

Como pudemos acompanhar, o Conteúdo introduzido pela religião cristã como interioridade espiritual é o que se apresenta como essencial para a representação artística. Precisamos agora compreender, de modo mais claro, como o conteúdo dessa Forma de arte, que está reduzida à esfera da interioridade espiritual anímica, efetiva-se nas obras de arte. Hegel afirma que é preciso desenvolver a Forma [*Form*] e a forma [*Gestalt*] segundo o novo conteúdo da arte romântica. Se nos lembrarmos do conteúdo da arte clássica, isto é, dos deuses particulares, Hegel defende que eles foram incinerados pela chama da subjetividade da religião cristã, pois, como já foi observado quando tratamos dos deuses gregos, estes careciam de subjetividade interior e de universalidade, porque tinham aspectos particulares e careciam da consciência de uma subjetividade que se sabia deus. Mas, com a religião cristã, o deus que se apresenta é “Deus”, isto é, o único, o mais universal, destituído de um eu dotado de particularidades e de uma vontade natural, e que se sabe espírito em sua subjetividade interior⁴¹. Unidade, espiritualidade e universalidade são aqui ideias fundamentais que se

41 Na ECF I, §147 A, Hegel compara e mostra a diferença entre os deuses antigos e o Deus cristão: “Os deuses antigos eram, com certeza, considerados também como pessoais; contudo, a personalidade de um Zeus, de um Apolo etc. não é uma personalidade efetiva, mas apenas representada; ou, exprimindo diversamente, esses

apresentam na história e desbancam toda concepção politeísta e suas divindades particulares e múltiplas, pois estas são superadas por “*um Deus, um espírito, uma autonomia absoluta, que permanece enquanto o saber e o querer absoluto dela mesma consigo mesma em unidade livre [...]*” (CE II, p. 254). Com efeito, a subjetividade de um Deus único é uma subjetividade espiritual dotada de efetividade na medida em que penetrou como um Deus concreto no mundo dos homens e viveu a experiência humana como humano, sofreu o martírio da carne, foi crucificado e venceu a morte com a ressurreição e a vinda do espírito santo. A arte, por sua vez, tem diante de si um acontecimento desta magnitude, um conceito de deus mais universal, uma subjetividade divina efetiva que é espírito, uma experiência de sofrimento cruel na carne, e uma onipresença etérea do espírito na comunidade dos crentes, de modo que terá de se apropriar dele.

No entanto, como não poderia deixar de ser, tal Conteúdo universal espiritual tem sua Forma [*Form*], a subjetividade espiritual, isto é, aquilo que é dotado da forma determinada de um “Eu” autônomo, livre, infinito e universal, numa palavra, a subjetividade do Deus que o cristianismo colocou em circulação na história, um Deus que foi elevado “à subjetividade espiritual” (CE II, p. 254). E se este Deus é dotado de “efetividade da subjetividade existente para si mesma no saber e querer dela mesma, [...] aparece vindo, se sabendo interiormente subjetivo e abrindo o seu interior para o interior” (CE II, p. 255), logo vemos que o absoluto ganhou a Forma da subjetividade espiritual, de modo que a arte terá de se apropriar disso que se apresenta como essencial. Ora, se Deus é o ser que cria a si mesmo e, portanto, é a autonomia máxima, a autonomia absoluta, então a subjetividade de um Deus que tem no espírito interior a sua verdade universal é o modelo maior de subjetividade humana autônoma, que legisla a si mesma e é livre. Noutras palavras, o que o cristianismo promove e semeia é a inserção do conteúdo absoluto no espírito do homem, isto é, não só o absoluto se tornou concreto, mas ele foi introduzido como conteúdo divino supra-sensível no centro do indivíduo, tornando-o algo separado e à parte do mundo⁴². Todavia, tal acontecimento não se dá de uma vez, mas sim é um conteúdo que se desenvolve ao longo da história, tendo uma longa duração e mediação, passando pela Idade Média e chegando à Modernidade, quando se

deuses são simplesmente personificações, que como tais *não se sabem, elas mesmas*, mas somente *são sabidas*. Essa deficiência e essa impotência dos deuses antigos, nós encontramos também presente na consciência religiosa dos antigos, enquanto consideram não só os homens mas também os próprios deuses como submetidos ao destino [...] – destino que se deve representar como a necessidade não-desvelada, e portanto como o absolutamente impessoal, carente-de-si e cego. Ao contrário, o Deus cristão é o Deus que não só é conhecido, mas que se conhece absolutamente; é uma personalidade não simplesmente representada, mas antes a personalidade absolutamente efetiva” (p. 277)

42 Cf. HEGEL, **Leciones sobre la historia de la filosofia III**. Trad. De Wenceslao Roces. México: Fondo de Cultura Económica, 2002 (1995), p. 203.

radicaliza a desmaterialização do espírito com a Reforma Protestante e com a subjetividade moderna. Portanto, é importante ter no horizonte que o que está em jogo aqui não é somente a subjetividade divina de Cristo, mas também e, principalmente, a subjetividade infinita dos homens, subjetividade essa que realiza a liberdade do espírito no mundo humano. Se esse é o caso, então o que deve ser bem compreendido é que a interioridade absoluta como conteúdo, na Forma da subjetividade espiritual, é o que está num horizonte que se estende para além da capacidade da arte para suportá-lo e desenvolvê-lo, pois somente o pensamento especulativo e a razão dão expressão à sua verdade. Nesse sentido, o conteúdo empurra a arte e força a sua expressão, mas sempre de modo negativo, isto é, sempre aprofundando mais a contradição entre Forma e conteúdo na arte, esgotando seu material sensível, na mesma medida que leva a arte ao seu fim e, com isso, a se apropriar de sua autonomia. Esse é o conteúdo e a Forma que animarão toda produção da Forma de arte romântica.

Isso nos leva, de imediato, a colocarmos as seguintes indagações: como é possível representar em linguagem artística sensível algo que tem a Forma de uma subjetividade espiritual, algo imaterial e não sensível? É preciso que nos perguntemos sobre o tipo de beleza em questão nessa Forma de arte nova, porque o que está em jogo não é mais o natural, nem um deus específico com uma forma bela específica, mas sim a verdade absoluta que se manifesta efetivamente como um “sujeito efetivo, particular, em sua vitalidade interior, que adquire valor infinito, na medida em que nele sozinho se desdobram e se concentram na existência os eternos momentos da verdade absoluta, que apenas é efetiva como espírito” (*CE* II, pp. 254-5).

Para melhor compreendermos a dificuldade com o Conteúdo que se apresenta e se impõe à arte e a transforma, contrastemos mais de perto a Forma de arte romântica com a clássica: a) no clássico o ideal se realiza e tem, por um lado, o divino limitado na sua individualidade e, por outro, “a alma e a beatitude dos deuses particulares estão inteiramente espalhadas sobre sua forma corporal” (*CE* II, p. 265), compondo uma unidade harmônica, completa e feliz entre exterior e interior, uma serenidade, uma satisfação e uma quietude. Mas, na arte romântica, não há uma harmonia, pois o espírito quer a si mesmo como interioridade e subjetividade absolutas, negando a exterioridade material e lutando contra ela, de modo que não se manifesta “na forma corporal exterior”, mas sim “por meio dela” como interioridade; a interioridade cristã é dotada de uma beatitude da certeza de salvação; b) O divino na Grécia se cindia numa multiplicidade de deuses, mas não se cindia em si mesmo como universal e como um fenômeno singular, empírico e subjetivo humano, isto é, não havia na natureza mesma do divino um momento universal e outro subjetivo e humano que se sabia

divino. No romântico, por sua vez, o Deus cristão tem o conceito de subjetividade absoluta no qual se encontram “a universalidade substancial e a personalidade, uma oposição cuja mediação realizada o subjetivo preenche com sua substância e eleva o substancial ao sujeito absoluto que se sabe e se quer a si mesmo” (CE II, p. 266), numa forma humana concreta; c) Não há entre os gregos um divino infinito que vê como seu oposto um mundo finito do mal e do pecado que deve ser superado por uma reconciliação, tal como vemos no mundo cristão, um mundo finito que se opõe de modo mais profundo à efetividade da subjetividade enquanto espírito, que é superado com a reconciliação com o absoluto; d) “a beleza grega mostra o interior da individualidade espiritual inteiramente configurado em sua forma corporal, em ações e em acontecimentos, expressando inteiramente no exterior e vivendo feliz nele” (CE II, p. 266). Por outro lado, na beleza romântica não há vida feliz no exterior, pois a alma recusa o mundo terreno e mostra

que está reconduzida em si mesma desta corporalidade e que vive em si mesma. O que é corporal pode, por isso, apenas expressar neste estágio a interioridade do espírito, na medida em que leva à aparição [*Erscheinung*] o fato que a alma não tem sua efetividade congruente nesta existência [*Existenz*] real, mas nela mesma. Por este motivo, a beleza agora não mais se referirá à idealização da forma objetiva, mas à forma interior da alma em si mesma; ela se torna uma beleza da interioridade [*Innigkeit*], enquanto o modo como cada conteúdo se forma e se configura no interior do sujeito, sem manter o exterior nesta interpenetração preso ao espírito (CE II, p. 266).

Por outro lado, no clássico vemos um ideal acabado e autônomo, uma forma objetiva idealizada onde os deuses estão acima dos humanos, são indivíduos prontos, simétricos, proporcionais, idealizados, de modo que “sua forma é dele mesmo, ele vive inteiramente nela e apenas nela, e não pode abandonar nada do que é dela à comunhão com o mero empírico e contingente” (CE II, p. 267). Nesse sentido, no ideal clássico os deuses possuem uma relação íntima entre forma e conteúdo, de sorte que o divino deve se expressar na exterioridade de modo belo, completo e harmônico, a tal ponto de a escultura grega não ser uma “representação” dos deuses, mas sim uma “apresentação” deles⁴³. Ora, como os humanos possuem a marca da finitude e contingência, os deuses permanecem distantes dos homens, e

43 Como comenta Thibodeau, as esculturas “[...] exprimem a presença de algum modo objetiva e imediata dos deuses e de sua permanência. Na estátua de Atena, a consciência religiosa grega vê a presença da própria figura divina. O que quer dizer que o artista grego não a admira e venera por sua obra enquanto tal, mas antes porque conseguiu fazer aparecer a figura divina singular. Mesmo que não conceba seu trabalho como o de um artesão, esse artista grego compreende que ele não é um *criador*, mas antes um *fabricante*, um *poiètikon*, pois o que seus compatriotas veneram não é sua própria representação, sua própria compreensão da divindade, mas o fato de que sua estátua mostra esta figura divina tal qual ela é” (2015, p. 141).

estes não veem nenhuma coisa em comum com eles, não havendo uma aproximação possível entre ambos, pois há um abismo ontológico intransponível entre deuses e homens:

quem, por isso, se aproxima destes ideais como expectador, não pode se apropriar da existência deles como algo exterior aparentado ao seu próprio fenômeno; as formas dos deuses eternos, embora sejam humanas, não pertencem todavia aos mortais, pois estes deuses mesmos não passaram pelas fragilidades da existência finita, mas estão imediatamente elevados acima delas. A comunidade com o empírico e relativo está rompida (CE II, p. 267)⁴⁴.

No entanto, no romântico o conceito é o de subjetividade infinita, para quem a exterioridade não importa, sendo por isso livre. Assim, Cristo ou os apóstolos não precisam ser belos como os deuses gregos, mas devem aparecer como aqueles que repousam em si mesmos na sua subjetividade interior infinita e absoluta, o que não depende de nenhuma relação com o exterior, de modo que este está livre em sua contingência. Isso porque Deus mesmo penetra na finitude e na vida humana comum para reconciliar e mediar a oposição absoluta, apresentando-se na forma do interior espiritual e não dependendo da sua forma exterior, de modo que o que importa é somente *a beleza da alma* e não a do exterior. Tudo se passa como se no clássico o interior determinasse e dominasse completamente o exterior sem deixar sobra indeterminada no exterior, isto é, nada ali é desmedido, sendo que o conceito se expressa plenamente numa unidade com a realidade. Enquanto no romântico, o interior espiritual se opõe e nega o natural exterior, não tocando ou se confundindo com esse exterior, mas apenas se deixando ver através dele e o tomando como meio, de modo que o deixa livre de determinação. Hegel nos mostra, portanto, como no romântico a interioridade do espírito tem a si mesma como interesse, o que significa que sua aparição exterior está reduzida à exposição do interior. Isso significa que a relação harmônica entre interior e exterior determinante no clássico não tem mais importância no romântico, e o exterior mesmo é entregue a si mesmo, de modo que, quando é convocado na arte para expressar o interior, ele não precisa se

⁴⁴ Sobre a insuficiência dos deuses gregos na exposição do universal no individual e o déficit de subjetividade que eles possuem, podemos completar ainda com essa afirmação de Hegel: “Como deuses individuais, particulares, eles certamente entram em luta, mas neste conflito não há, por fim, seriedade no sentido de se concentrarem com toda a consequência enérgica do caráter e da paixão sobre uma finalidade determinada e nesta luta encontrem seu ocaso. Eles apenas se intrometem aqui e ali, tornam um interesse determinado em casos concretos um interesse também seu, mas igualmente também abandonam o assunto e retornam beatos de volta para o alto Olimpo. Assim vemos os deuses de Homero em luta e guerra uns contra os outros; isso reside em sua determinidade, mas eles permanecem, contudo, as essências e determinidades universais. [...] Pois a individualidade de sua forma sem dúvida os conduz para contingências, mas pelo fato de o universal divino ser neles preponderante, o individual permanece apenas forma exterior, em vez de conduzi-los completamente para a verdadeira subjetividade interior. A determinidade é uma forma que em maior ou menor grau apenas se ajusta à divindade. Mas esta autonomia e repouso despreocupados fornecem-lhes justamente a individualidade plástica, que não se preocupa e nem sofre com o determinado” (CE I, p. 229).

harmonizar ao interior e pode permanecer na sua contingência e finitude empírica, até porque tal finitude serve, por oposição e contraste, para expressar a infinitude do espírito.

Assim, podemos verificar com essa comparação as diferenças do conteúdo e da sua exigência de exposição no clássico e no romântico, o que nos permite evocar agora a constatação de Hegel de que, com o novo conteúdo da arte romântica, ocorre à arte, simultaneamente, uma restrição e uma ampliação. Com relação à restrição, o filósofo afirma que a cisão provocada pela religião cristã entre espírito e natureza promove a desdivinização da natureza⁴⁵, pois o valor absoluto agora é encontrado apenas no que é de natureza espiritual, na medida em que, quando só há um Deus, o qual é dotado de interioridade subjetiva espiritual, não há mais nada de espiritualizado na natureza, nenhum deus da chuva, do mar, do fogo, nenhuma entidade que a anime internamente. Portanto, com esse Deus universal e espiritual ocorre a perda de “seu valor no que se refere à exposição e ao Conteúdo do absoluto” (CE II, p. 259) na arte, e o que se apresenta é *o desencantamento do mundo*. Além disso, desaparecem do horizonte da arte romântica o diversificado mundo clássico, os caracteres, as ações, o heroísmo, a vida pela pátria, o mito, pois tudo foi reduzido a um “único ponto de luz do absoluto e de sua eterna história de salvação” (CE II, p. 259), o espírito do cristianismo. Entretanto, apesar do peso religioso e cristão que muitas vezes parece impregnar o pensamento hegeliano, o leitor de sua obra precisa estar atento para o fato de que, apesar de Hegel tratar de um conteúdo religioso e de um Deus, é preciso ir mais fundo e observar que as consequências dizem respeito também à subjetividade humana, o que fica mais claro quando analisamos o desenvolvimento da Forma de arte romântica na sua totalidade, na qual observamos o desenvolvimento da interioridade no desdobrar histórico da arte romântica na modernidade.

Contudo, Hegel complementa afirmando que o conteúdo disponível à arte foi ampliado por conta da abertura da dimensão subjetiva interior humana e mundana, desenvolvendo o “ânimo subjetivo”, o interior humano e todo o seu universo de possibilidades e contingências. Nesse sentido, a penetração do homem em si mesmo, em seu espírito interior, faz com que este interior seja expandido e explorado, de modo que a interioridade aparece em toda sua complexidade infinita na arte e “[...] a história do ânimo se torna infinitamente rica e pode se configurar de modo o mais variado para circunstâncias e situações sempre modificadas” (CE II, p. 260). Podemos dizer que o ser humano se ocupará com seu interior de modo aprofundado, com suas contradições, colisões, dilaceramentos e

⁴⁵Na verdade, a cisão com a natureza e a dessacralização do mundo é um princípio antecipado na religião judaica.

sofrimentos, bem como com aquilo que é mundano. Apesar da restrição, tudo se encaminha no romântico para uma ampliação no que se refere ao humano, sua interioridade e seus desejos como matéria da arte, pois

o absoluto pura e simplesmente em si mesmo universal, tal como é no ser humano consciente de si mesmo, constitui o Conteúdo interior da arte romântica e, assim, toda a humanidade [Menschheit] e seu desenvolvimento inteiro é também sua matéria incomensurável (CE II, p. 260).

Para além dessa restrição e ampliação, ocorre também um problema estrutural inerente à arte romântica, pois, como já dissemos, trata-se da insuficiência do sensível material em expressar o espiritual. Para esclarecermos mais esse problema, lembremos que a arte romântica, diferentemente da arte grega, *que produziu seu próprio conteúdo a partir de si mesma*, recebeu seu conteúdo *do exterior* e teve de se apropriar dele e digeri-lo. Isso, à partida, já aponta para uma relação marcada por alguma exterioridade entre as partes, isto é, entre a arte e seu conteúdo. Acrescentemos que o conteúdo, além de provir de fora da arte mesma, é o absoluto espiritual que se refugia em si mesmo como “absoluta negatividade⁴⁶”, negando e rebaixando o natural exterior, o qual, “[...] na medida em que subsiste e tem existência, apenas permanece um mundo causal, para fora do qual o absoluto se recolhe no espiritual e no interior e, assim, se torna apenas para si mesmo verdade” (CE II, p. 260). A incompatibilidade entre forma e conteúdo, espírito (autonomia, interioridade, infinitude e liberdade) e matéria sensível (heteronomia, exterioridade, finitude e não liberdade) constitui a contradição interna e insolúvel da forma de arte romântica, de modo que o natural só aparece agora para manifestar a interioridade imaterial infinita do espírito e, quanto mais desaparecer diante dele, melhor ele serve à arte romântica. Portanto, é a partir dessa desarmonia, que está assentada sobre a valorização do espírito absoluto e da desvalorização do natural, que Hegel constata que a arte romântica não tem como finalidade o belo, mas, ao contrário, ela se abre para o contingente da cultura exterior e, por consequência, permite “aos traços marcados do não-belo um amplo espaço de jogo [...]” (CE II, p. 261). Ora, isso é incompatível com a beleza ideal, pois nesta não há espaço para o finito e transitório, para o feio e disforme. Mas não se trata de se lamentar pela perda do belo ideal, pois o espírito avança na história e a arte ganha um sentido e uma tarefa diferentes, os quais não são mais expor o belo, mas sim ter de realizar o difícil trabalho de expressar a interioridade absoluta.

46Cf. ECF III, § 382.

Decorre que, com a ampliação do horizonte artístico no romântico e com a reconfiguração da relação entre interior e exterior, Hegel distinguirá o romântico em dois mundos: (a) um reino espiritual em si mesmo acabado, um ânimo reconciliado e, por outro lado, (b) “o reino do exterior enquanto tal que, libertado da firme união coesa com o espírito [tal como ocorria na arte clássica], se torna uma efetividade completamente empírica, de cuja forma a alma está despreocupada” (CE II, p. 261). Se bem compreendemos o que Hegel apontou com essa distinção, o filósofo constata que o interior espiritual e exterior natural se libertam um do outro e se tornam autônomos e livres, de sorte que o mundo exterior aparece na arte romântica livre para si mesmo, não dominado pelo espiritual, pois este não se mistura à matéria meramente exterior, a qual lhe aparece como indiferente e inferior do ponto de vista do conteúdo, adquirindo valor autêntico somente “[...] quando o ânimo se introduziu nele e ele não deve 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” (p. 261). Podemos adiantar que um exemplo disso é o que verificamos nas pinturas de temática cristã, desde aquelas do mural das catacumbas de Roma (séc. III), passando pela arte bizantina (Madona de Vladimir, séc. XII), chegando à arte gótica, nas quais podemos observar que o importante não são os corpos, a natureza, a bela forma, mas sim o interior da fé, do reino espiritual, a crucificação e a ressurreição de Cristo, os quais apontam para o espírito infinito⁴⁷. Nesse sentido, o interior é uma espécie de

[...] exteriorização destituída de exterioridade, invisível, como que se percebendo apenas a si mesma, um ressoar enquanto tal, sem objetividade e forma, um pairar sobre as águas, um tinir sobre um mundo que em seus fenômenos e junto a eles apenas pode acolher e espelhar um reflexo [*Gegenschein*] deste estar em si mesmo [*Insichsein*] da alma” (CE II, pp. 261-2).

Podemos observar na citação anterior o esforço de Hegel para expressar a difícil e sutil relação entre o espírito imaterial e a materialidade sensível nas obras de arte. Na arte romântica, o espírito tem uma “exteriorização destituída de exterioridade”, como se o interior se manifestasse na arte sem sair de si mesmo, sem se misturar com o exterior, como a Lua que se reflete na água de um lago sem nunca se molhar, sem nunca ter saído do céu. Ou, também, como a música, a qual é um fenômeno produzido pela vibração do ar, que se manifesta *através* do material, mas que tem sentido, existência e unidade somente na interioridade do sujeito, sendo exemplo disso aquele encontrado em Beethoven (1770 - 1827), compositor não

⁴⁷ Apesar de estarmos nos referindo aqui ao momento religioso da arte romântica, lembramos que a separação entre interior e exterior avança e chega até o prosaísmo do mundo moderno.

por acaso considerado pela historiografia como romântico⁴⁸, e, também, um dos mais brilhantes da história, cuja surdez o libertou de toda exterioridade e “[...] de todas as convenções, abrindo-lhe as portas para o reino da música totalmente abstrata” (CARPEAUX, 2009, p. 205). Talvez seja por isso que Hegel resume, sobre essa relação, desde sempre problemática entre Forma e conteúdo na arte romântica, afirmando que “o tom fundamental do romântico [...] é *musical* e [...] *lírico*” (CE II, p. 262), pois nesses dois casos o que é mobilizado é pura interioridade.

Diante do exposto sobre o conteúdo e a Forma do romântico, passaremos agora a uma análise dos três principais momentos que constituem o desenvolvimento da Forma de arte romântica na história da arte, quando se expressam a interioridade anímica [Innigkeit], a saber: o religioso, a cavalaria e a autonomia formal das particularidades, a partir dos quais podemos acompanhar um processo de interiorização espiritual que parte de um espiritual religioso marcadamente ligado a uma oposição e negação em relação ao natural corporal, ao sofrimento físico, desenvolvendo essa contradição durante a Idade Média e desembocando no espiritual humano, mundano e prosaico da vida moderna, quando o princípio da subjetividade se efetiva, seja na religião com Lutero, seja na filosofia com Descartes e Kant.

3.2.2 A interioridade religiosa e o círculo religioso: o ideal do amor

Tendo em vista que a Forma de arte romântica começa com o conteúdo da religião cristã, o seu primeiro momento se concentra na interioridade religiosa, na alma espiritual infinita, por meio da qual o absoluto aparece como espírito efetivo que “se dá a si mesmo uma existência, se sabe e se torna ativo” (CE II, p. 255) numa forma humana, representado como “Deus mesmo único e universal que se sabe a si mesmo, em cuja vida e sofrimento, nascimento, morte e ressurreição se torna manifesto também para a consciência finita o que é o espírito, o que é o eterno e o infinito e sua verdade” (CE II, p. 256). Tal conteúdo se restringe à história de Cristo e tudo o que o circunda, nos quais vemos que, por meio da conversão - sua determinação principal - “o espírito se volta negativamente contra sua imediatez e finitude, supera-a e, por meio desta libertação, conquista para si mesmo sua infinitude e autonomia absoluta em seu próprio âmbito” (CE II, p. 262). Trata-se do início da Forma de arte romântica, quando predomina o religioso cristão, de modo que a tarefa da arte

48 É preciso esclarecer que a Forma de arte romântica desenvolvida por Hegel nos seus CE não se confunde com o que a historiografia da arte considera como sendo *Romantismo*. Forma de arte romântica é a arte que se inicia com o cristianismo e se desenvolve até o tempo de Hegel, sendo o *Romantismo* da historiografia um momento apenas da Forma de arte romântica hegeliana, momento esse da subjetividade moderna.

neste círculo é expor o divino que penetrou na existência humana efetivamente e reconciliou os homens e o absoluto, isto é, ela deve expor a narrativa cristã, conteúdo que se deixa expor na arte devido à sua narratividade e possível expressão imagética da interioridade.

Hegel determina o ideal [das Ideal]⁴⁹ neste círculo religioso do romântico como sendo o *amor*; o qual é definido como “vida em um outro, ser-um em um outro”. O amor [*agápe*] aparece como um conteúdo universal, pois é o gesto de entrega de si, destituído de interesses particulares, visando algo universal, a reconciliação com o espírito, do homem com Deus e do homem com ele mesmo. Segue-se que o amor e a alma espiritual universal são intuídos pelos homens após a morte de Cristo como objetos de culto, e isso é possível porque a divindade se aproximou do humano e permite aos homens se identificarem com o ser divino, com sua substância espiritual universal interior. Se lembrarmos que na arte clássica o ideal clássico é fechado, autônomo, elevado e ontologicamente diferente dos homens, veremos que estes, ao se aproximarem do ideal clássico (um Apolo de Belvedere, por exemplo) como expectadores, são repelidos por esse ideal por não se identificarem com ele. Dessa não identificação com o divino resulta que os homens não se apropriam de sua existência na fruição das obras e experienciam uma separação e diferença para com esse divino. Entretanto, no ideal romântico, a subjetividade infinita está em si mesma e não no exterior, de modo que o expectador humano que se aproxima não é repelido pelo ideal, pois está diante de um ser humano espiritual divino que é livre e habitou o mundo como Deus humano, um ser que passou pela finitude humana e possui um corpo esquelético e marcado pelas mazelas do sofrimento humano mais repugnante. Assim, nessa aproximação, o aspecto material não é um obstáculo e permite que um humano logo identifique algo que é seu, algo de comum e familiar a ele mesmo. Como diz Hegel, a subjetividade infinita “[...] está em si mesma e justamente não tem sua exterioridade *para si mesma*, mas para outros, como um lado exterior deixado livre, abandonado a todos” (CE II, p.267). Mas a aproximação com o exterior conduz para o interior que se mostra por meio desse exterior livre, na medida em que tem a “[...] tarefa de apontar de volta para a beleza da alma, para a grandeza da interioridade [*Innigkeit*], para a santidade do ânimo, ela exige ao mesmo tempo mergulhar-se no interior do espírito e em seu Conteúdo absoluto, e apropriar-se deste interior” (CE II, p.267). É nesse sentido que devemos entender o conceito de amor utilizado aqui por Hegel, uma vida em um outro, um ser um em seu outro,

49 Como o filósofo já determinara, no volume I dos CE, que: “[...] o traço fundamental do ideal, o repouso e a beatitude serenos, o autocontentamento em seu próprio fechamento e satisfação. (p.169)”, bem como o repete no volume II dos CE: “Pois indicamos como determinação fundamental para o ideal a beatitude, a autonomia, a satisfação, a quietude e a liberdade” (p.265).

no qual encontra a si mesma, pois a subjetividade infinita que está em si mesma se dá ao outro, passando para ele e se encontrando nele. Assim,

Este ser-um [*Einssein*] dela em seu outro é o Conteúdo autenticamente belo da arte romântica, seu ideal, que tem essencialmente enquanto sua Forma e fenômeno a interioridade e a subjetividade, o ânimo, o sentimento. O ideal romântico expressa, por conseguinte, a relação com o outro espiritual, que está de tal modo ligado com a interioridade [*Innigkeit*], que apenas neste outro a alma vive na interioridade [*Innigkeit*] consigo mesma. Esta vida em si mesma em um outro é, enquanto sentimento, a interioridade [*Innigkeit*] do amor (CE II, p. 268).

Então, a partir do sentimento do amor, podemos compreender que no romântico tudo se passa na interioridade e não sai desse âmbito, é sempre interior e se comunica nessa esfera espiritual que se reconhece e se relaciona de interior para interior. E é porque o amor é uma saída de si que vive num outro, onde se reencontra em seu mundo como subjetividade interior espiritual, que ele é o “[...] conteúdo universal do romântico em seu círculo religioso” (CE II, p.268)⁵⁰.

3.2.2.1 Primeiro momento: A história da Redenção de Cristo

Há páginas tantas, dissemos que a arte romântica recebe seu conteúdo do exterior e se conforma a ele, de modo que a arte religiosa cristã tem a função de expor aquilo que é conteúdo da representação, isto é, a narrativa que apresenta o espírito absoluto como Deus Pai (universal abstrato) que entra na existência efetiva finita humana na figura singular de Cristo, o Filho (singular concreto). A arte dá à intuição a história de um Deus homem que vence por meio do sacrifício de si mesmo a finitude, a singularidade, chegando à infinitude que realiza e o reconcilia com sua natureza espiritual. Trata-se da “história absoluta”, do espírito que se reconcilia consigo mesmo na figura de um Deus que aparece como um homem singular concreto e efetivo. Isso significa que o espírito humano é o momento *em-si* do conceito de espírito, o qual precisa se desdobrar. A vida de Cristo é a história desse desdobrar, o qual deve ser intuído pelos indivíduos e realizado por eles na própria existência de modo a efetivarem-se como conceito. É de fundamental importância compreender que a encarnação de Deus como homem faz do homem o momento *em-si* do espírito de Deus como singular e que, por isso, precisa se desdobrar. Quer dizer, o homem é um momento do conceito de Deus.

⁵⁰ É importante comentar que há dois momentos distintos no círculo religioso, a saber, o momento negativo, quando o sujeito absoluto supera a imediatez da finitude no sofrimento e martírio de Jesus, bem como o momento afirmativo, quando há a reconciliação, a beatitude e a satisfação da infinitude. As obras de arte mais belas representam, segundo Hegel, o momento afirmativo deste círculo religioso, quando o sofrimento foi superado e deu lugar a um contentamento espiritual da reconciliação, a certeza da presença do espírito santo entre os homens.

Nesse sentido, a arte é necessária, segundo Hegel, para levar o absoluto a uma antropologização extrema na medida em que o conteúdo da religião exposto na arte romântica

tem como ponto central o estar unido [*Zusammengeschlossenheit*] do absoluto e do divino com a subjetividade humana intuída efetivamente e, por isso, também aparecendo exterior e corporalmente, e deve expor o divino nesta sua singularidade ligada à carência da natureza e do modo de aparecer [*Erscheinung*] finito (CE II, p. 271).

E a antropologização dos deuses que se iniciou na Grécia é consumada no cristianismo e na arte cristã, na medida em que esta religião oferece o seu conteúdo, o qual é da esfera da representação, à arte, que por sua vez opera na esfera da intuição e, apesar de seu aparente caráter supérfluo⁵¹, vai tentar expô-lo e trabalhá-lo a serviço das finalidades mais elevadas do espírito. Como “apenas na arte o fenômeno efetivo desvanecente de Deus se repete numa duração sempre renovada” (CE II, p. 271), pois a arte é aquilo que eterniza o passageiro, trazendo-o sempre à presença e à memória, inserindo-o na história do espírito, um dos serviços prestados por ela, neste momento, é permitir que o conteúdo religioso seja intuído na imagem e história concreta da vida de Deus como um homem no mundo. E aqui podemos indicar o papel educativo da arte no culto religioso, no qual a imagem da vida de Cristo como salvador do mundo educava os fiéis. E, porque o absoluto aparece em sua união com a subjetividade humana para a intuição na obra de arte romântica, onde é exposta a história humana da vida de Deus no mundo, que a antropomorfização é levada ao extremo.

Entretanto, Hegel aponta para algumas questões importantes que se impõem neste primeiro momento, questões essas que derivam do que Hegel nomeia como “particularidade contingente do fenômeno exterior”. Em primeiro lugar, Hegel afirma que tudo aquilo que o ideal clássico rejeitou e expurgou do conceito do belo retorna agora como uma necessidade do próprio conteúdo, pois a arte romântica expõe a unidade da subjetividade divina e humana não de modo em geral, mas como um sujeito singular, como um homem único e determinado na efetividade, que existiu num espaço e num tempo específicos. Isso significa que toda contingência e particularidade da existência finita exterior tem o seu lugar na obra de arte. É importante notar como aqui Hegel nos introduz no universo no qual a arte perde a sua relação com o belo clássico e é invadida pelo contingente, pelo particular e por tudo o que era considerado não-belo pela tradição clássica. Sobre essa questão, lembramos ainda que na

⁵¹ De um certo modo, a arte perde um tanto de sua importância de acordo com o pensamento de Hegel, de modo que ele indica os seguintes pontos que dizem respeito a essa perda de importância: 1) o divino não depende de beleza, mas é uma consciência da verdade, uma interioridade. 2) Certeza interior, fé, sentimento e representação da verdade eterna ultrapassa a expressão na materialidade e forma de arte. 3) a verdade está presente na consciência independente da arte.

narrativa da história de Cristo há personagens que aparecem como seus amigos e inimigos. Segundo Hegel, os amigos são indivíduos particulares que não constituem nenhum ideal, mas são apenas “homens comuns que a atração do espírito conduz a Cristo” (CE II, p. 273). No entanto, aparece na arte a necessidade da exposição daquilo que é não-belo [*Unschöne*], a interioridade má, pois os opositores de Cristo, na medida em que são seus escarnecedores, detratores e violentadores, devem ser representados como dotados de maldade interior, cuja oposição a Deus “[...] traz consigo, para o exterior, a feiura, a rudeza, a barbárie, o ódio e a desfiguração da forma” (CE II, p. 273). Nesse sentido, o não-belo [*Unschöne*] torna-se um momento necessário da arte.

Uma segunda observação importante feita por Hegel, neste primeiro momento, diz respeito ao problema encontrado na feitura das obras com a *tensão* entre forma herdada pela tradição e o conteúdo que se apresenta. Mais precisamente, aponta-se para o conflito que se dá entre o modo clássico de pensar a constituição das obras de arte, a partir dos princípios da seriedade, do repouso e da dignidade, e o novo paradigma posto pelo cristianismo, no qual o que se coloca é a interioridade, a espiritualidade universal e a personalidade subjetiva e singular. Há um conflito entre a seriedade e repouso, que se expressa na forma do clássico, e a interioridade romântica, que não se conforma no material, de modo que Hegel vê que essa tensão só se resolve na habilidade do fazer subjetivo do artista. Dado que no clássico o que importa é a expressão na forma e no distanciamento do comum, finito e contingente, no romântico o comum tem seu lugar e o que importa é a expressão da subjetividade espiritual e sua vitalidade, que devem ser dadas à intuição e apreensão do expectador. Numa palavra, o problema está no fato de que numa mão o artista tem a técnica e os princípios formais da arte clássica, enquanto que na outra porta um conteúdo completamente novo e fugidio à conformação material, de sorte que ele tem de ser hábil em trabalhar com suas duas mãos e continuar produzindo obras de arte. Nesse primeiro momento, portanto, Hegel afirma que a dificuldade está em obter um ponto de encontro sutil que permita o equilíbrio mais adequado dessa tensão, cuja resolução, “no que se refere à Forma exterior, o melhor será o centro entre a natural particular e a beleza ideal” (CE II, p. 272).

Segue-se que o acordo possível encontrado neste momento repousa sobre o ponto fundamental que Hegel nomeia de “dor absoluta”, isto é, o sacrifício de seu aspecto finito e natural na “[...] mortificação do finito, sensível e subjetivo” (CE II, p. 272), pois a cisão e a contradição que se encontram na união de uma interioridade infinita numa singularidade corporal finita, precisa ser superada. O aspecto do sofrimento é, além de interior, também exterior, corporal, de modo que isso favorece a apresentação na forma da obra de arte. Mas o

elemento mais essencial é a interioridade absoluta que suporta e ultrapassa o sofrimento corporal. Assim, a dor absoluta faz a mediação que leva à reconciliação com Deus na unidade do finito e do infinito, de sorte que todo sacrifício e entrega nessa reconciliação tem a dimensão absoluta, cujo resultado é uma satisfação absoluta na superação espiritual da finitude.

De fato, o que se apresenta na arte nesse momento é o processo negativo da dor absoluta, a superação do finito, o que deve ser compreendido em termos universais, isto é, como a história de um indivíduo que é a história do espírito absoluto universal, o que significa que a dor absoluta tem um sentido de superação do natural finito no espírito infinito. Trata-se, porém, de um processo que deve ser desdobrado, processo esse que é o do espírito mesmo, isto é, movimento do seu conceito, o qual deve ser repetido e experienciado em cada consciência individual. Isso é necessário, pois o espírito universal se expressa como consciência dos muitos indivíduos singulares, de modo que estes deverão realizar a experiência que o próprio divino realizou. É nesse sentido que a história pela qual passou Cristo se apresenta, inicialmente, como a história de um indivíduo singular, mas que, ao mesmo tempo, é “a história do espírito absoluto universal” (*CE II*, p. 273), histórias que são, a cada vez, contadas e recontadas na medida em que um indivíduo a experiencia em sua consciência interior e realiza a subjetividade infinita.

Com efeito, o ponto fundamental inicial residirá na apresentação da história de Deus, que é a superação de sua existência singular como um homem singular, o que pode ser observado na história da Paixão, no martírio e na morte de Cristo. A negatividade do indivíduo singular e imediato aparece na dor e no sacrifício que supera a finitude corporal, por meio da qual se é levado ao céu do universal espiritual. Por isso a expressão na arte se torna possível na medida em que a dor pode se configurar como dor corporal e sofrimento físico. Mas à diferença do ideal plástico clássico e sua harmonia entre o espiritual e substancial, no romântico a relação entre espírito e corpo é problemática e sempre haverá inadequação e tensão na sua expressão na arte, pois, se de um lado há uma importância dada ao aspecto de Deus encarnado, singularizado na condição humana finita e mundana, por outro essas determinações são as mesmas que são negadas na completa desarmonia da dor e do sofrimento. Tudo se passa como se diante de uma escultura grega clássica o deus nos dissesse: “veja a minha beleza, veja que sou o meu corpo perfeito”. Mas, diante de uma obra de arte cristã, o Deus nos mostrasse: “estou nesse corpo deplorável para negá-lo e lhe mostrar que nem eu nem você somos o corpo, mas que somos espírito interior ao corpo, independentemente de este corpo ser belo ou não”. Nesse sentido, todo sofrimento, flagelo e

morte de Cristo encontram grande dificuldade para ser expressos a partir das Formas da beleza grega, de modo que o que definitivamente importa agora como conteúdo do espírito nega a finitude corporal, pois “[...] o que é superior é o sagrado em si mesmo, a profundidade do interior, a infinitude da dor, enquanto momento eterno do espírito, a tolerância e o repouso divino” (CE II, p. 273).

Não é exagero ressaltarmos que no círculo religioso o que está sendo trabalhado no início é o conteúdo da religião que faz o finito natural ser superado por meio da dor da morte e a sua derrota, a qual ganha um sentido afirmativo no interior da narrativa cristã, tornando-se digna de ser exposta artisticamente. Morrer, então, passa a ter um caráter reconciliador e afirmativo na arte romântica, pois Hegel nos lembra que no cristianismo há o dilaceramento e a cisão com a queda e o pecado, na vida natural, de modo que é necessário dominar esse caráter mau, ligado ao natural e finito. Vencer essa nulidade presente no homem e reconciliá-lo com o espírito envolve luta, dor, morte, o tormento do espírito e da corporalidade. E, assim como Deus é inicialmente destituído de corporalidade finita, o homem também deve se livrar de sua corporalidade finita, elevar-se ao reino do divino, ao reino de Deus, isto é, buscar o que é infinito e afastar o que é finito. Ora, isso é o que Deus, em sua aparição como Cristo, realizou. Assim, é conteúdo do círculo religioso do romântico a representação do sacrifício da subjetividade, a dor infinita, o sofrimento e a morte. Hegel compara essa exposição da morte na religião cristã com a sua ausência na arte clássica, pois, segundo o filósofo, os gregos não compreendiam o significado essencial da morte, de modo que esta não os assombrava e não era temida, não tinha consequências, porque o natural não era negativo para eles. Pelo contrário, a morte era até mesmo representada com imagens alegres, pois, por não atribuírem um valor infinito à subjetividade espiritual, nada de infinito se perdia com a morte e nem mesmo davam um sentido profundo para a imortalidade.

Nessa nova maneira de se relacionar com a morte na religião cristã, Hegel apontará para dois sentidos aí implicados: por um lado, ela é temida e assombra, pois a “subjetividade em seu ser-em-si-mesmo espiritual se torna de importância infinita” (CE II, p. 257) e, na medida em que ela nega aquilo que é mais grandioso, é algo dotado de infelicidade e temor. Por outro lado, ela é celebrada e tem um sentido afirmativo na arte romântica, pois significa a glorificação da imortalidade com a morte. Aqui, o sentido encontrado na morte está na sua compreensão como o “morrer da alma natural e da subjetividade finita” (CE II, pp. 257-8), como aquilo que suspende o que é nulo e mau, que liberta “o espírito de sua finitude e cisão” (CE II, p. 258), e o reconcilia com o absoluto. Portanto, na concepção romântica do mundo, a “morte tem o significado da negatividade, isto é, da negação do que é negativo, e se

transforma, por isso, igualmente no afirmativo, enquanto ressurreição do espírito de sua mera naturalidade e finitude inadequada” (CE II, p. 258). Por isso, a morte da existência negativa traz felicidade e satisfação e reconciliação com o retorno do espírito a si mesmo em sua verdade mais autêntica. As cenas do martírio de Jesus e sua crucificação, por meio do que se chega ao espírito infinito, é um processo que não só o espírito de Deus precisa viver em si mesmo, mas também o espírito de toda a humanidade⁵². Trata-se do momento quando há a exibição radical da separação entre espiritual e mundano, sendo o primeiro *a cidade de Deus*, a única fonte de satisfação para a subjetividade espiritual, e o segundo, *a cidade dos homens*, como lugar da finitude e fonte de sofrimento.

3.2.2.2 Segundo momento: o Amor religioso

Observa-se agora a predominância do “amor em sua forma positiva como sentimento reconciliado do humano e do divino: a sagrada família, o amor materno de Maria, o amor de Cristo e o amor dos discípulos” (CE II, p. 269). Assim, o momento da dor absoluta visto anteriormente dá lugar à reconciliação, o que significa que a exposição do martírio, que tinha algo de corporal, conduziu até a satisfação espiritual da reconciliação, tornando a coisa mais difícil para a exposição na arte, uma vez que a finitude foi vencida e se penetrou ainda mais na interioridade. Segundo Hegel, “o espírito em si e para si não é, enquanto espírito, imediatamente objeto da arte” (CE II, p. 274). Isso significa que ele é “mediatamente” objeto da arte, pois a reconciliação efetiva do espírito em sua verdade mais elevada não pode ter expressão artística na aparência do belo na medida em que está para além do sensível. No entanto, Hegel defende que na Forma da interioridade [*Innigkeit*] é possível combinar uma manifestação da espiritualidade na expressividade e apreensibilidade da arte, pois a interioridade tem a forma do ânimo e do sentimento espiritualizados, cujo modo espiritual

⁵² Nos primeiros séculos do cristianismo (III-IV) os “Padres do deserto” ficaram conhecidos como eremitas que negavam a vida social e se dedicavam a austeridades físicas e práticas de mortificação que negam o aspecto corporal e natural, tal como podemos ler na seguinte passagem: “A vida dos eremitas tinha por característica que se retiravam para um lugar remoto e solitário, a fim de poderem renunciar às coisas mundanas e concentrar-se intensamente na sua vida espiritual. Viviam sozinhos ou em grupos de dois ou três, habitavam em cavernas ou em cabanas simples, e sustentavam-se com o que pudessem produzir nos seus pequenos campos ou com trabalhos como o fabrico manual de cestos. A ausência de uma autoridade que dirigisse o seu regime espiritual levou alguns deles a observar práticas espirituais e penitenciais pouco comuns. De acordo com Philip Hugues, um competente historiador da Igreja, “havia eremitas que mal comiam ou dormiam, e outros que permaneciam imóveis por semanas a fio ou se fechavam em tumbas e lá permaneciam durante anos, recebendo apenas um mínimo de comida através de fendas na parede”” (WOODS Jr., 2008:26). Na sequência desse modo isolado avesso à vida social, surgiram os mosteiros, os quais constituíam uma reunião pautada num espírito de comunidade e sociedade, fato que de alguma maneira acompanha a divisão estabelecida no ciclo religioso da arte romântica de Hegel.

livre e satisfeito se dá na forma do amor - como se o pintor, para pintar o espírito, pintasse o amor na forma do ânimo reconciliado.

Em primeiro lugar, Hegel apresenta o amor⁵³ como um conceito que se estrutura ao modo do conceito do absoluto, isto é, ele descreve o mesmo movimento encontrado no absoluto no seu momento reconciliado. Isto porque Hegel entende o conceito de amor como “o retorno reconciliado desde seu outro para si mesmo” (CE II, pp. 274-5), uma volta reconciliada a si a partir da mediação de uma alienação de si no outro. Isso significa o abandono e esquecimento da consciência de si num outro, esquecimento desse que, na verdade, é um ter a si mesmo, um permanecer em si mesmo que está no outro. É nesse sentido que a estrutura do amor tem a estrutura do movimento do espírito absoluto, um “conteúdo da subjetividade que se medeia a si mesma no outro [...]; o espírito que no outro espírito é primeiramente o saber e o querer de si mesmo enquanto do absoluto e tem a satisfação deste saber” (CE II, p. 275). Ora, se o conteúdo representativo da religião tem a estrutura de um Deus que sai de si e penetra na finitude como Cristo, e tem e se sabe a si mesmo neste seu outro, retornando a si mesmo na satisfação encontrada na reconciliação da ressurreição, podemos afirmar que o amor desenvolve esse mesmo movimento, bem como a Ideia - a natureza e o espírito. Trata-se, portanto, de uma mediação de si mesmo que é o absoluto enquanto subjetividade que faz a mediação de si no outro, de modo que é “o espírito que no outro espírito é primeiramente o saber e o querer de si mesmo enquanto do absoluto e tem a satisfação deste saber” (CE II, p. 275).

Para além da dimensão conceitual do amor, é preciso lembrar que a arte está circunscrita no sistema de Hegel à esfera do sensível e não conceitual, de modo que é assim que devemos compreendê-lo. Nesse sentido, o conteúdo interior anímico aparece, num primeiro momento imediato, na “*Forma* do sentimento concentrado em si mesmo” (CE II, p. 275) como espiritual, sem uma explicitação, fechado em si no ânimo, sem o desdobramento de seu conteúdo, o que recusa uma expressão artística. No entanto, no momento seguinte, ele se desdobra como sentimento que existe de modo subjetivo e encontrará uma maneira de se expressar na corporalidade, pois o sentimento e o ânimo, mesmo sendo interiores e espirituais,

53 Acreditamos que durante toda a exposição do amor no círculo religioso Hegel tem no horizonte, além do amor de Maria, o amor como é tratado na Primeira Carta de João, 4, 7-14, na qual lemos o seguinte: “Queridos, amemos uns aos outros, pois o amor vem de Deus; todo aquele que ama é filho de Deus e conhece a Deus. Quem não ama não conhece a Deus, já que Deus é amor. Deus demonstrou o amor que tem por nós enviando ao mundo seu Filho único, para que vivamos graças a ele. Nisto consiste o amor: não fomos nós que amamos a Deus, mas ele nos amou e enviou seu Filho para expiar nossos pecados. Queridos, se Deus nos amou tanto, também nós devemos amar-nos uns aos outros. Ninguém jamais viu a Deus: se nos amarmos uns aos outros, Deus permanece em nós, e o amor de Deus está consumado em nós. Reconhecemos que está conosco, e nós com ele, porque nos fez participar do seu Espírito. Nós o contemplamos e testemunhamos que o Pai enviou seu Filho como Salvador do mundo”.

portanto não visíveis, possuem uma relação sutil com o sensível e corporal, ganhando vida na expressão encarnada, deixando-se entrever no corpo, pois adquire

[...] um elemento, a partir desta Forma, que é adequado à arte. Pois o ânimo, o coração, o sentimento, por mais que permaneçam espirituais e interiores, possuem todavia sempre ainda uma conexão com o sensível e o corporal, de tal modo que também são capazes de manifestar a vida e a existência as mais interiores do espírito, segundo o exterior, por meio da corporalidade mesma, por meio do olhar, das feições do rosto ou, de modo mais espiritualizado, por meio do som e da palavra (CE II, p. 275).

Encontrando um modo de expressão na arte, o romântico religioso expõe a reconciliação do espírito com o espírito mesmo no amor religioso, uma forma de interioridade [*Innigkeit*] espiritual que, pela expressão possível no corpo, será o ideal e a beleza no romântico. Segundo Hegel, o amor se desdobra de três maneiras no círculo religioso, sendo o primeiro o amor de Cristo como amor universal que dá a conhecer Deus e a humanidade como universais. No novo testamento Deus é conhecido como amor, o qual é revelado por Cristo aos homens. Assim, Cristo é o amor divino encarnado e revelado, de modo que sua essência deve ser apreendida e exposta na arte romântica. O amor aqui é universal, pois ele é o amor do Deus universal, que sacrifica seu filho para redimir o mundo, e por isso é “a *Ideia* do amor em sua universalidade, o absoluto, o espírito da verdade no elemento e na Forma do sentimento” (CE II, p. 276), não se tratando, portanto, de um sentimento subjetivo particular, individual e contingente, mas sim de uma *Ideia* universal.

No segundo modo, o que se apresenta é o amor materno de Maria como exemplo belo de interioridade espiritual⁵⁴. Maria representa o amor espiritual por excelência, pois o seu amor materno tem como Conteúdo o divino e é um abandono de si no outro que é ela mesma, o seu filho. Embora ele tenha traços de interioridade natural, pois é um amor materno, tal maternidade é para com o divino, pois ela é mãe do Filho de Deus. Com efeito, o amor de Maria é a interioridade [*Innigkeit*] que

é aqui a beleza espiritual, o ideal, a identificação humana do homem com Deus, com o espírito, com a verdade: um puro esquecer, um completo abdicar de si mesmo, mas que neste esquecer todavia está desde sempre em união [*eins ist*] com aquilo no que mergulha e que, pois, sente [*fühlt*] este ser-um [*Einssein*] em satisfação feliz (CE II, p. 276).

⁵⁴ Lembramos aqui que a relação do amor com o sacrifício do filho único aparece ao menos em três momentos importantes da narrativa bíblica: a primeira está em Gênesis 22, quando Abraão é instado por Deus a sacrificar seu filho único Isaac, depois vemos o próprio Deus sacrificando seu filho Jesus Cristo e, por fim, vemos Maria, que também entrega seu filho Jesus em sacrifício. Em todos os casos podemos observar uma renúncia de si, de sua particularidade, em função do outro.

Podemos observar, com isso, que o movimento do amor de Maria segue a estrutura do movimento do amor de Cristo pelos homens e, porque ele combina algo de natural e de espiritual, é o que mais se deixa representar na arte. Nesse sentido, o amor materno de Maria é o ideal que melhor se deixa representar com mais perfeição na arte romântica, de modo que a beleza do amor materno de Maria se coloca, como *imagem*, no lugar do espírito,

porque o espírito apenas se faz apreensível para a arte na Forma do sentimento e o sentimento da unidade do indivíduo singular com Deus apenas está presente de modo mais originário, real e vivo no amor materno da Madona (CE II, p. 277).

Num terceiro modo de apresentação do amor, Hegel aponta os discípulos de Cristo, mulheres e amigos que o seguem, os quais, segundo o filósofo, vivenciaram a Ideia do cristianismo sem a dureza e a dor da conversão neles mesmos, mas apenas pelos dogmas e sermões, pois tinham uma relação imediata e sensível com o homem Jesus, dito Filho de Deus. Nesse sentido, eles expressam a unidade com o Divino com “[...] a presença de Cristo, o costume da convivência e o traço imediato do espírito” (CE II, p. 278), o que ainda se encontra no momento inicial do conceito da espiritualidade cristã.

3.2.2.3 Terceiro momento: O Espírito da comunidade

Neste terceiro momento do círculo religioso, o que se evidencia é o espírito na comunidade dos cristãos após a ressurreição de Cristo e o advento do Espírito Santo. Este, presente na comunidade, permite a universalização da conversão do ânimo da naturalidade e finitude para a infinitude do espírito que volta para Deus. Nesse sentido, a conversão da finitude é necessária e deve se universalizar, de sorte que a subjetividade universal de Cristo deve ultrapassar o seu limite individual e penetrar na humanidade e levar tal universalidade em cada um dos homens, reconciliando-os com Deus, elevando-os de sua condição humana finita para a infinita, a partir da conversão espiritual interior, que significa reviver a experiência de Cristo em si mesmo. Deve-se compreender que espírito aqui é uma espécie de organização da vida social que unifica os homens num elemento mais universal, de modo que os homens precisam ultrapassar sua finitude e chegar à infinitude para que uma humanidade exista como uma comunidade espiritual no modo do espírito absoluto⁵⁵.

⁵⁵ Talvez seja interessante relembrar a estrutura dos momentos pelos quais passa a comunidade cristã segundo as Lições sobre a filosofia da religião: Há três aspectos a serem considerados nesse culto e comunidade: 1) O nascimento da comunidade, onde as coisas ainda estão se constituindo e a relação com o Cristo ainda é do tipo sensível e corporal; 2) a existência e a subsistência da comunidade, isto é, quando ela superou a primeira fase e os fundamentos da religião já se dão no modo da doutrina e da representação; 3) “A realização da fé, que é ao mesmo tempo a transição da fé, a transformação, a transfiguração mesma da fé” (LFR III, p.151; VuPR III,

A superação da finitude é vista de três modos por Hegel, sendo, em primeiro lugar, o momento onde predominam a exterioridade e o negativo do martírio do corpo como “repetição *exterior* da história da Paixão, que se torna sofrimento corporal efetivo” (CE II, p. 279) e segue na direção de uma reconciliação que é conquistada por meio desse sofrimento. Busca-se com isso vencer a finitude para se alcançar “[...] uma nova existência da história eterna de Deus” (CE II, p. 279). Tal reconciliação por meio do martírio possui três momentos: a) o sofrimento e sacrifício físicos como superação do natural é tomado como uma benção, principalmente quando infligido por inimigos dos cristãos, de modo que se espera que, por meio disso, “[...] o espírito se transfigure em si mesmo e se sinta como unido, satisfeito, beato em seu céu” (CE II, p. 280). Apesar de seu aspecto sensível e corporal, tal conversão só pode ser exposta na forma da atrocidade, o que é repulsivo e, por isso, inadequado para a expressão artística⁵⁶; b) segue-se a beatitude encontrada no divino após o martírio, onde se verifica uma reconciliação afirmativa. É a superação do momento do sofrimento, é a conquista da reconciliação visada anteriormente no martírio no modo da reconciliação afirmativa que é resultado do horror anteriormente suportado. De acordo com o filósofo, a arte mais adequada nesse caso é a pintura, na qual se expõe uma interioridade que elaborou a dor na forma da beatitude dos mártires, por meio dos traços do rosto, do olhar, por meio do que se contempla a “[...] superação da dor, satisfação em alcançar o espírito divino no interior do sujeito e em tornar-se vivo” (CE II, p. 281); c) uma religiosidade abstrata, uma espécie de má-infinitude que recusa o ético e o mundano, é carente de conteúdo e alcança “[...] apenas inteiramente subjetivo, uma finalidade do ser humano singular para si mesmo, para a salvação de *sua* alma, para *sua* beatitude” (CE II, p. 283).

Em segundo lugar, após o martírio e o sofrimento exteriores e a sua reconciliação, por meio do qual se venceu a carne, chega-se a um momento mais interior, onde se dá a penitência, o arrependimento e a conversão [*Bekehrung*] no interior do ânimo. Tudo se passa como se agora a presença do Cristo se desse no âmbito espiritual, enquanto que anteriormente os discípulos ainda estavam muito ligados à presença histórica e sensível do Cristo. No que se refere ao desenvolvimento da religião, acreditamos que o momento aqui tratado seja o da subsistência da comunidade, isto é, quando ela já está razoavelmente constituída, tem seus dogmas e o culto já é estabelecido de modo a se reproduzir como uma religião organizada.

p.154).

⁵⁶Pode-se pensar aqui na apresentação de pinturas com Cristo desfigurado, tal como podemos ver no painel *Crucificação*, de Matthias Grünewald (1510-1515), onde um Cristo brutalizado e contorcido, o horror propriamente pintado, é exposto. No entanto, o problema encontrado no caso dos mártires, segundo Hegel, está no fato de que os indivíduos não são o Cristo, isto é, não podem ser comparados ao Filho enviado de Deus em sacrifício para a redenção do mundo.

Nesse sentido, parece que aqui estamos diante de um dos momentos fundamentais da experiência cristã, quando a religião encontra de modo mais profundo o espírito interior, onde se dá a verdadeira conversão religiosa da alma, o mal é vencido e Deus interiorizado de modo que o crente experimenta uma unidade interior com Ele na consciência e a partir do culto religioso. Assim, a conversão da alma e o interior espiritual da consciência de Deus é o que interessa agora. Luta-se contra o pecaminoso e o mal a partir da purificação e eliminação de toda mácula e malignidade a partir da fé e do espírito. O homem tem no interior de sua consciência uma relação com Deus e a autoconsciência de Deus é a identidade do sujeito com Deus, o que promove a libertação de todo mal. É possível imaginar que a arte neste momento da comunidade tenha um papel fundamental no que se refere ao culto, à reprodução e perpetuação do ensinamento e da comunidade religiosa, pois o filósofo afirma que a pintura figurativa é a arte mais adequada à representação e intuição das histórias de conversão religiosa, expondo-as de modo mais belo “[...] quando ela concentra a conversão sozinha numa imagem, sem maior detalhamento do que é criminoso” (CE II, p. 284), minimizando ao máximo o aspecto maligno e não-belo. Maria Madalena⁵⁷ é considerada por Hegel como “[...] um dos objetos mais belos deste círculo” (CE II, p. 284), pois “ela aparece aqui, segundo o interior e o exterior, como a *bela* pecadora, na qual o pecado é tão atraente quanto a conversão” (CE II, p. 284), pois estão equilibrados e sua beleza é tanto maior quanto menos o repugnante e maligno são expostos e mais a conversão interior aparece.

Em terceiro lugar, Hegel trata dos milagres e das lendas, formas que perpassam todo o círculo religioso da arte romântica, pois possuem um papel importante no processo de desenvolvimento do romântico, uma vez que

a efetividade se apresenta como existência comum, casual; esta finitude é tocada pelo divino que, na medida em que penetra de modo imediato no que é completamente exterior e particular, o mistura, o inverte, o constitui em algo puro e simplesmente diferente, interrompe, como se costuma dizer, o curso natural das coisas. Expor o ânimo como tomado por tais fenômenos não naturais, no que ele crê reconhecer a presença do divino, superado em sua representação finita, constitui um conteúdo principal de muitas lendas (CE II, p. 285).

As lendas e os milagres têm como conteúdo a intervenção do divino no curso da natureza, como se ele penetrasse na existência natural imediata e a espiritualizasse, apresentando o divino que está por trás e regula o que é aparentemente empírico, imediato e

⁵⁷Maria Madalena foi uma discípula de Jesus que, apesar das controvérsias entre os exegetas religiosos, acompanhou Jesus e foi, junto com Maria mãe de Jesus, a primeira pessoa que viu o Jesus ressurrecto (Mateus 28, 1-10). Com relação ao seu aspecto de “bela pecadora”, consta que dela foram expulsos 7 demônios (Lucas 8, 2) e, também, que ela era prostituta. Uma bela passagem, na qual uma mulher pecadora – interpretada como sendo Maria Madalena – lava os pés de Jesus e com suas lágrimas e os enxuga com seus cabelos, pode ser vista em Lucas 7, 36-50.

destituído de sentido. Num primeiro momento, isso aparece como um pressuposto para o reino do espírito quando se entende “[...] os milagres como a história da conversão [*Konversion*] da existência natural e imediata” (*CE* II, p. 285), na sua transformação em algo mais elevado na hierarquia do espírito. Mas Hegel lembra que as lendas e os milagres devem ser superados e considerados algo ridículo quando a razão, o verdadeiro divino governante da natureza, entra em cena, pois, como bem afirmou nas *LFR* III, “o verdadeiro milagre é o espírito ele mesmo” (p.148; *VuPR* III, p.151).

3.3 As artes românticas particulares

3.3.1 A Pintura

Podemos dizer que a relação tensa entre a interioridade absoluta religiosa e o corpo vai ser melhor exposta na pintura. Hegel apontou para a novidade que ocorre na passagem da escultura grega para a pintura, a primeira das artes românticas⁵⁸, o advento da subjetividade, da qual os gregos careciam. Nesse sentido, como a escultura é destituída de ação e de um espaço de jogo no interior do qual uma situação é apresentada, a nossa relação com ela é do tipo contemplativa e teórica, isto é, um investigar que pensa as relações da obra com outras obras, de modo que “não nos demoramos diante delas ou o nosso demorar torna-se mais um estudo erudito das diferenças sutis da forma e suas Formas singulares” (*CE* III, p. 195). Assim, Hegel comenta que na escultura o deus é um objeto diante de nós, algo destituído de vida e relações vivas. No entanto, com a pintura e o princípio da subjetividade, o Deus é ativo e vivo no interior de uma comunidade com outros homens, com outras individualidades, de modo que esse dinamismo vital pode ser desenvolvido na pintura, na qual há natureza, fins, paixões, espaço, relação, expressão, movimento e vitalidade. Nela há, também, o elemento da arquitetura, isto é, se configura na exterioridade um espaço no interior do qual se vive, bem como uma individualidade que vive. Nesse sentido, a pintura é uma mediação entre escultura e arquitetura, pois,

[...] o princípio da subjetividade é, por um lado, o fundamento da particularização, mas por outro lado igualmente o que medeia e o que reúne, de modo que a pintura também reúne em uma e mesma obra de arte o que até agora coube a duas artes distintas: o ambiente exterior que a arquitetura tratou artisticamente e a forma em si mesma espiritual que foi elaborada pela escultura. A pintura insere suas figuras em uma natureza exterior ou o ambiente arquitetônico inventados por ela em sentido idêntico, e sabe igualmente fazer desta exterioridade um espelhamento ao mesmo

⁵⁸ As outras duas são a música e a poesia.

tempo subjetivo por meio do ânimo e da alma da concepção, na medida em que ela sabe se colocar em relação e sintonia com o espírito das formas que nisso se movem (CE III, p. 196).

Como podemos observar na passagem citada, o espírito que entrou em si mesmo e suprimiu a natureza, que se manifesta como subjetividade espiritual interior, exige a superação das limitações impostas pelas artes anteriores no que se refere à ação e expressão, de modo que podemos até apontar no comentário de Hegel para uma certa expressão dramática na pintura, na medida em que ela apresenta individualidades agindo e se relacionando. Segundo esse ponto, dirá Hegel que se a pintura “[...] deve tomar a plena particularidade da interioridade [Innigkeit] subjetiva como o seu conteúdo [...]” (CE III, p. 245), esta particularidade subjetiva deve ultrapassar a imobilidade da escultura, mas deve também buscar uma “vitalidade dramática” de uma ação numa situação determinada, “[...] esta procura de uma expressão humana viva, de uma individualidade característica, esta inserção de todo o conteúdo na particularidade subjetiva e em sua exterioridade variegada constitui o progresso da pintura [...]” (CE III, p. 245).

Nunca se deve perder de vista essa característica da pintura, a saber, a particularidade subjetiva da *Innigkeit* como conteúdo, pois tal característica se explicita em todo desenvolvimento da pintura a par e passo com o desenvolvimento do material da pintura, a cor. Este material aparece à medida que a subjetividade espiritual suprime a natureza, e esta, como material sensível, não ficará imune às determinações dessa subjetividade espiritual, pois o espírito que *põe* a natureza vai fazer desta uma aparência. Nesse sentido, as coisas, enquanto mera natureza, podem se apresentar a partir de sua forma e relações geométricas, de modo que à cor cabe conferir à natureza algo mais interior, que é a vida. No tocante a isso, podemos sublinhar a importância de Diderot no pensamento estético de Hegel⁵⁹, lembrando que para o filósofo francês “é o desenho que dá forma aos seres; cabe à cor dar-lhes vida. Eis o sopro divino que os anima” (DIDEROT, 1993, p. 45). O colorido se torna o material que dá vida, subjetividade, individualidade, particularidade aos objetos, pessoas, paisagens, ações, de maneira que o mais espiritual na pintura é alcançado com a cor da carne humana e a expressão

⁵⁹ Quanto à influência de Diderot em Hegel, reportamos aqui ao texto de Marco Aurélio Werle intitulado “A relação de Hegel com a obra de Goethe”, no qual o autor mostra o debate em torno do colorido em Hegel, Goethe e Diderot, sendo que “[...] o aspecto central da recepção hegeliana das ideias de Diderot e Goethe sobre a cor reside no acento que ambos deram ao *caráter subjetivo* dela, ou seja, no fato de a cor ser, sobretudo, um elemento que se instituiu no âmbito da percepção humana e que não depende de uma teoria objetiva, baseada na realidade física das cores, inscrita numa dimensão alheia ao ser humano. No *Ensaio sobre a pintura* de Diderot, essa subjetivização da cor se revela no modo como o pintor tem de ser sensível às diferentes nuances que pode assumir a cor da carne humana” (in: *A aparência sensível da ideia: estudos sobre a estética de Hegel e a época de Goethe*. São Paulo: Loyola, p. 87). O autor ainda defende acertadamente que Hegel vai além dos dois autores na medida em que ele desenvolve a ideia de que o colorido é um acontecimento histórico e social encontrado na pintura holandesa do século XVII.

dos sentimentos interiores nas diversas tonalidades possíveis dessa carne espiritualizada, o que só ocorre no mundo humano⁶⁰. Com efeito, é por isso que a pintura tem como material sensível a cor, e é assim que a objetividade e realidade se tornam nela uma aparência:

Mas que a pintura deva exigir esta espécie mais subjetiva de animação, isso já reside em seu material. Seu elemento sensível, a saber, no qual ela se move, é a difusão pela superfície e a configuração por meio da particularização das cores, por onde a Forma da objetividade, tal como ela é para a intuição, é transformada numa aparência artística colocada pelo espírito no lugar da forma real mesma (CE III, p. 199).

Como podemos vislumbrar, com o desenvolvimento e a particularização das cores, o real se torna uma aparência “posta” pelo espírito, de modo que o exterior deixa de ter valor para uma aparência do real, “[...] rebaixado nesta realidade a uma mera aparência do espírito interior, que se quer intuir para si como espiritual. [...]. É o interior do espírito que empreende expressar-se como interior no reflexo da exterioridade” (CE III, p. 199). Isso significa que o exterior é uma espécie de lugar no qual o espírito aparece e se mostra como a verdade, o que é o tom da Forma romântica, isto é, ser um veículo para a manifestação do espírito. Acontece então que na pintura o interior da subjetividade deixa o exterior livre, de modo que pode fazer para si conteúdo do interior todo o particular, todo objeto exterior (cf. CE III, pp. 200-1). Assim, o que ocorre é que o artista projeta nas coisas a vitalidade da alma e da subjetividade, animando tais coisas com o brilho do espírito,

[...] pois seu conteúdo é a interioridade espiritual que apenas pode surgir no exterior como entrando em si mesma a partir dele. Assim, a pintura, na verdade, também trabalha para a intuição, mas de um modo que o objetivo, que ela expõe, não permanece uma existência natural efetiva, total, espacial, mas torna-se um reflexo do espírito, no qual ele apenas revela sua espiritualidade quando supera a existência real e a recria em um mero aparecer [Scheinen] no espiritual para o espiritual” (CE III, pp. 202-3).

Como já dissemos, a pintura expõe a subjetividade espiritual na exterioridade, cuja interioridade que se exterioriza é a de uma subjetividade viva que age numa situação, de sorte que Hegel considera que “a questão principal num quadro, portanto, consiste em expor uma situação, a cena de uma ação” (CE III, p. 250), na qual a subjetividade se expressa e assim

⁶⁰ Sobre a singularidade e interioridade imediatas no animal e no homem, Hegel comenta que a interioridade animal permanece como interioridade, num fechamento que não se manifesta para a exterioridade. Não sabemos nada do que acontece na interioridade orgânica do corpo animal, de modo que “o animal é *apenas* vivo *em si mesmo*; isto é, o ser-em-si-mesmo não se torna *real* na própria Forma da interioridade e, por isso, esta vitalidade não pode ser vista por toda parte. Porque o interior permanece *apenas* um *interior*, o exterior também aparece *apenas* como um *exterior* e não completamente penetrado em cada parte pela alma” (CE I, p. 157). Já com o homem é possível ter acesso à sua interioridade como manifesta no seu corpo, uma vez que as emoções e estados de ânimo são expressos na cor da pele e também no olhar.

exterioriza sua profundidade interior. E no seu modo de particularização a pintura exhibe *um momento* da ação, a situação, que pode ser transitória ou única, na qual subjetividade e a particularidade ganham cada vez mais especificidade com o desenvolvimento histórico do espírito, e homens e coisas que se tornam autônomos, de modo que no seu horizonte a pintura deve realizar aquilo que toda arte tem de realizar “a intuição do que se encontra em geral no ser humano, no espírito e no caráter humano, o que é o *homem* e o que é *este* ser humano” (CE III, p. 276). Numa palavra, a pintura deve exhibir o humano particular se expressando e agindo no mundo.

Sobre o desenvolvimento histórico da pintura, Hegel o trabalha basicamente em três tempos: bizantina, italiana, e holandesa junto com a alemã. De certa forma, o que verificamos no desenvolvimento histórico da pintura, segundo Hegel, é um paulatino desdobrar do conteúdo religioso cristão na direção de uma subjetividade interior cada vez menos religiosa e separada do mundo e mais humana e presente no mundo. Como se trata de um tema vasto, nosso trabalho aborda mais propriamente as pinturas italiana e a holandesa. No caso da primeira, podemos afirmar que ela se constitui mais propriamente pelo conteúdo religioso e pela interioridade religiosa, a intimidade da fé, de modo que seu conteúdo é o divino e elevado, o que é retirado da narrativa bíblica cristã, a Virgem Maria, os mártires, os santos, mas também do mundo grego. Por outro lado, a pintura holandesa já apresenta e compartilha uma realidade outra, isto é, sua historicidade apresenta uma nova gramática religiosa, social, política e econômica: a fé é o protestantismo calvinista, o modo de vida é burguês com a ascensão da classe média, independência política (do domínio espanhol) e economia capitalista. Assim, porque a pintura italiana é o lugar da interioridade espiritual religiosa e, a pintura holandesa, a interioridade espiritual “mais mundana” e reconciliada com o exterior, optamos por dar atenção a elas, pois são as que representam o mais essencial na interpretação hegeliana. Assim, vejamos a seguir o que é mais próprio da pintura italiana.

Em primeiro lugar, a interioridade [Innigkeit] que se apresenta é a do amor espiritual, o que constitui o ideal do amor. O amor como Conteúdo belo da arte romântica tem como princípio a busca e o encontro de si mesmo no outro, o ser-um em seu outro, ou retorno reconciliado a si desde seu outro, de forma que podemos afirmar que no contexto religioso a interioridade [Innerlichkeit] se expressa como interioridade espiritual beata, o existir neste interior espiritual do ânimo preenchido pelo sentimento de reconciliação consigo mesmo, um encontro consigo através do outro e da fé, o que interpretamos aqui como interioridade no modo da *Innigkeit*. Esta, por meio do amor, se reconcilia e se encontra na beatitude de um sentimento interior subjetivo íntimo que superou a cisão com o espiritual infinito. Desse

modo, podemos afirmar que o autêntico ideal é o amor espiritual, pois no cristianismo o cristão renuncia ao mundo terreno e se refugia na sua interioridade espiritual, na fé, na qual o mundo espiritual pode ser vivido e a eternidade conquistada. Assim, aquele que abandona todo mundano e busca o seu outro espiritual na fé em Deus encontra a sua versão espiritual no espírito de Deus mesmo e neste se reconcilia. Assim, ele abandona a naturalidade, e sua interioridade é uma interioridade universal, pois ela é uma interioridade destituída do pecado mundano e repousa nesse espírito universal que tudo absorve, indo além da mera serenidade grega, pois encontrou a beatitude. Por isso, o conteúdo ideal [Ideale] na pintura é o amor espiritual,

[...] a intimidade em sua verdade, o amor religioso destituído de desejo que dá ao espírito reconciliação, paz e beatitude. Ele não é a fruição e a alegria do amor efetivo, vivo, mas sem paixão, aliás, sem inclinação, é apenas um tender da alma; um amor no qual, segundo o lado natural, está uma morte, um estar morto, de modo que a relação efetiva como união e referência terrena dos homens para com os homens paira como algo passageiro que, assim como existe, não tem essencialmente sua completude, mas carrega em si mesmo a deficiência da temporalidade e da finitude, e assim provoca uma elevação a um além que ao mesmo tempo permanece uma consciência e desfrutar do amor destituídos de nostalgia, de desejo (*CE III*, pp. 213).

A elevação espiritual promovida pelo cristianismo é bem observada no que Hegel acaba de nos dizer como sendo amor espiritual, pois trata-se de uma espiritualização que é uma morte do natural e da vida terrena, um corte que separa mundo temporal e mundo espiritual, o que por sua vez diferencia dois modos de vida e dois tipos de consciência diferentes. Uma das coisas que está em jogo nessa morte do natural é a superação dos desejos e inclinações naturais na direção de uma consciência que desfruta de um outro sentimento que não é determinado pela naturalidade, logo carecendo de desejo natural, o que significa que é um sentimento espiritual. Isso constitui a reconciliação do espírito, o que traz uma paz, liberdade e beatitude. E como beatitude Hegel compreende como sendo esse estado de alma que superou o natural e se encontra nesse amor espiritual reconciliado e livre, algo mais elevado do que a serenidade grega, uma vez que esta ainda é uma decorrência de ter vencido algo exterior e que resulta numa serenidade com traços de tristeza. Mas, para Hegel, a superação deve ser do âmbito do espírito, isto é, é preciso ir além da calma serena grega que não podia demonstrar sofrer dor e sofrimento, de modo que

[...] à verdadeira profundidade e intimidade do espírito pertence que a alma tenha elaborado completamente [durchgearbeitet] seus sentimentos, forças, toda a sua vida interior, que ela tenha vencido muitas coisas, tenha sofrido dores, suportado a

angústia da alma e o sofrimento da alma, mas nesta separação tenha se conservado e tenha retornado para si mesma desta separação (CE III, p. 212).

Portanto, é preciso suprimir a dor natural e penetrar na dor espiritual, mas com a devida reconciliação, e por isso é necessário o emergir da fé cristã e sua concepção de espírito e superar a concepção religiosa dos deuses gregos. Assim, Hegel vai objetar mencionando o mito de Hércules matador da Hidra de Lerna, cujas várias cabeças foram interpretadas simbolicamente como os vícios humanos, de modo que cortar essas cabeças é uma ação exterior ao sujeito, pois Hegel compreende que o verdadeiro feito não é por fim aos deuses autônomos exteriores, mas o verdadeiro herói é aquele para quem “[...] o fim do governo daqueles deuses autônomos apenas inicia onde o homem vence, em vez dos dragões exteriores e as cobras de Lerna, os dragões e as cobras do próprio peito, a dureza e a natureza férrea interiores da subjetividade” (CE III, p. 212). Segue-se que a subjetividade tal como apresentada pelo cristianismo é o acontecimento maior aqui, pois é na forma da subjetividade e interioridade cristãs que o homem “sofre o martírio, morre no corpo natural e ressuscita num corpo espiritual”, que integrou a dor natural na dor da subjetividade espiritual. Decorre disso a referência crítica ao mito de Hércules, pois vencer cobras e dragões da exterioridade faz alcançar apenas uma serenidade natural, de modo que tal concepção precisa ser ultrapassada por algo mais espiritual que é uma conquista da subjetividade, pois

apenas deste modo a serenidade natural torna-se aquela serenidade mais elevada do espírito, que completou a passagem através do momento negativo da cisão e, por meio deste trabalho, conquistou a satisfação infinita. O sentimento da serenidade e da felicidade deve ser transfigurado e purificado em beatitude. Pois a felicidade e a bem-aventurança contêm ainda uma concordância natural contingente do sujeito com os estados exteriores; mas na beatitude a felicidade, que ainda se refere à existência imediata, é deixada de lado e o todo é transferido para a interioridade do espírito. A beatitude é uma satisfação conquistada e só deste modo é legítima; uma serenidade da vitória, o sentimento [Gefühl] da alma que eliminou em si mesma o sensível e o finito e com isso se libertou da preocupação que sempre está à espreita; beata é a alma que, na verdade, foi à luta e ao tormento, mas triunfa sobre seu sofrimento” (CE III, p. 212).

A satisfação infinita é um resultado da superação da cisão, o que é alcançado com um trabalho, com uma atividade de superação que é uma espécie de suportar a dor, lutar e atravessá-la dialeticamente, o que resulta em algo mais universal e espiritual. Não se trata de felicidade, a qual depende de algo contingente, de um estado sem dor, de uma harmonia imperturbada ou de um acontecimento contingente que nos torne felizes, mas sim de independência do que ocorre no exterior e no corpo natural, pois tudo isso é contingência diante da interioridade universal subjetiva, na qual se encontra a verdadeira paz da eternidade e

universalidade, é dor e felicidade espirituais, uma espécie de gozo espiritual interior quando, fisicamente no exterior, vertem lágrimas, pois

embora na arte romântica o sofrimento e a dor atinjam de modo mais profundo o ânimo e o interior [Innere] subjetivo, do que nos antigos, nela, todavia, também pode vir à exposição uma interioridade [Innigkeit] espiritual, uma alegria na resignação, uma beatitude na dor e um encanto no sofrimento, mesmo uma voluptuosidade até no martírio. [...] No romântico, em geral, esta expressão é o sorriso através das lágrimas. A lágrima pertence à dor, o sorriso à serenidade, e assim o sorriso no choro designa o estar tranquilizado em si mesmo junto ao martírio e ao sofrimento (CE I, pp. 170-171).

Nesse sentido, bem que podemos dizer que Hegel busca na arte romântica um correlato do ideal grego de serenidade, e é o que ele chama de *análogon* do ideal clássico, o amor puro de Maria. Mas, apesar disso, é preciso ter clareza que, na Forma de arte romântica, não se trata mais de fazer coincidir o sensível com o ideal, mas sim que a pintura “[...] deve, por meio da alma mais íntima da expressão, ser espiritualmente vivificada, transfigurada e permitir que esta intimidade espiritual se revele como a finalidade e o conteúdo autênticos” (CE III, p. 256). Assim, o ideal do amor e a beatitude é ainda uma possibilidade de o artista estabelecer uma boa relação entre o material que tem em mãos e o conteúdo que passa a brilhar no interior universal do seu peito. O ideal mais elevado que se torna conteúdo da pintura é, segundo Hegel, o amor de Maria por Cristo, o qual é o

[...] amor em si mesmo *reconciliado*, satisfeito, cujo objeto na pintura, uma vez que esta também tem de expor o Conteúdo o mais espiritual na Forma da efetividade humana, corporal, não deve permanecer nenhum além espiritual, mas deve ser efetivo e presente. Logo, podemos designar a *Sagrada Família* e preferencialmente o amor da Madona pela criança como o conteúdo ideal pura e simplesmente adequado deste círculo” (CE III, p. 215).

Assim, o lugar de Maria é praticamente insuperável no círculo religioso da pintura, pois ele aglutina as qualidades mais elevadas desse amor. Ela é a única mulher que deu à luz o Filho único de Deus, mantendo-se livre de pecados carnis ao longo da vida, o que significa que ela tinha uma grande elevação espiritual. Ela também suportou a dor de ter seu filho torturado, crucificado e morto, pois no fundo aguardava a ressurreição certa do Filho de Deus na beatitude absoluta. Mas Hegel observa que o tema mais elevado e completo é, também, algo terreno, a maternidade:

[...] o amor em si mesmo *satisfeito*, cujo objeto [Objekt] não é nenhum além meramente espiritual, mas é presente, de modo que vemos diante de nós o amor mesmo em seu objeto [Gegenstand]. A Forma suprema, a mais peculiar deste amor é

o amor materno de Maria por Cristo, o amor de uma mãe única, que concebeu o salvador e o traz em seus braços. (CE III, p. 220).

Observemos atentamente que não só é uma relação maternal sublimada, isto é, uma relação maternal espiritual que não tem a marca do natural e contingente, mas também a família como um todo se eleva à condição de *família sagrada*, uma família que se relaciona espiritualmente, de modo que o sentimento de Maria

[...] não tem nada em comum com o amor conjugal a um homem, ao contrário, sua relação com José é mais do tipo fraterno e pelo lado de José um sentimento [Gefühl] de respeito secreto pela criança que é de Deus e de Maria. Assim, pois, o amor religioso em sua Forma humana mais plena e íntima [innigsten] não vem à intuição no Cristo que sofreu e nasceu ou que esteve entre os seus irmãos, mas na natureza feminina que sente, em Maria” (CE III, p. 220).

O amor a Deus ou a Cristo, quando guarda o seu caráter eminentemente espiritual, carece de qualquer traço de naturalidade e mundanidade. Contudo, quando tomado sob algum aspecto terreno, isto é, nas relações pessoais que Cristo estabelece em sua existência humana concreta terrena com os seus “pares”, é possível observar que, dentre as relações que Cristo estabeleceu, a relação maternal com Maria se destaca como a mais pura e autêntica relação espiritual. Isto porque nas relações, por exemplo, entre pai e filho, contém, além do amor, o mundano, o trabalho, a necessidade de subsistência, o que interfere e concorre com a relação amorosa e espiritual. Com efeito, a relação materna, por ser dotada de uma exclusividade amorosa de mãe para filho, uma entrega quase que absoluta da mãe ao ser da criança, inclusive quando seu corpo serve de fonte de alimento à criança, ela é a relação que, na narrativa da vida de Cristo, melhor expressa, na materialidade, a pureza espiritual no seu mais alto grau.

Mas é preciso que observemos com Hegel também que, mesmo na relação maternal há momentos distintos de aparição que apresentam sentidos espirituais diferentes, pois na história da vida de Cristo há momentos que expressam significados espirituais diferentes, momentos esses que Hegel distingue em ao menos dois, a saber, a infância de Cristo e a paixão de Cristo. Em nossa análise, o momento criança, segundo Hegel, caracteriza-se por guardar uma bela potência espiritual que repousa, ao mesmo tempo, num Deus que ganhou humanidade numa criança, na pureza da criança, a qual, por sua vez, indica certo inacabamento espiritual, pois a revelação está incompleta na criança e, por isso, precisa se desenvolver e alcançar outros momentos mais elevados. Quer dizer, a criança precisa se desenvolver tanto no sentido humano, isto é, tornar-se adulto, quanto no sentido espiritual,

posto que terá que pregar a *boa nova*, fazer milagres, *pescar* homens, ser traído por um dos seus e, por fim, ser crucificado e ressurrecto, o que significa desenvolver algo que é essencial à história do *espírito* e aos homens. Segundo Hegel, algumas obras de Rafael⁶¹ expressam muito bem esse aspecto duplo da beleza da inocência da infância e a densidade espiritual em potência que irá se desenvolver e se aprofundar na idade adulta. E é nesta que encontramos o segundo momento, a paixão de Cristo. O menino que já cresceu precisa agora vencer a morte e mostrar de fato que é filho de Deus e salvador dos homens. Aqui, diferentemente do momento *positivo* da infância, o que se apresenta é o aspecto *negativo* de um Deus que sofre na forma humana, sofre a dor infinita para a salvação da humanidade com a “negatividade infinita” do espírito. Com efeito, tal sofrimento que se dá na forma humana e, principalmente, na subjetividade humana que se apresenta fresca na história, é um Conteúdo que se oferece à configuração imagética. A felicidade estética conquistada aqui não é conseguida por aquelas pinturas que apresentam o sofrimento no corpo natural, na exposição imediata da chaga, do corpo esquelético e deformado pela dor, mas sim por um aspecto que se aproxima da seriedade grega. Em primeiro lugar, tais pinturas devem ressaltar o fato de que não é qualquer ser humano que sofre, mas sim o Filho de Deus na forma humana, o que significa que sua dor não pode se assemelhar à dor humana, mas sim ser mais amenizada e não demonstrar desespero diante da morte, uma vez que o corpo natural se tornará espiritual na eternidade da verdade espiritual. Mas, por outro lado, se o sofrimento do corpo é contido, o sofrimento verdadeiro é espiritual e abissal, devendo ser “[...] expressão do *sofrimento da alma* [...]” (CE III, p. 219), o que se torna belo nas pinturas, sobretudo dos italianos. Estes, na execução das obras, trabalhavam a expressão dessa dor da alma em partes específicas do corpo, não nas menos nobres como em músculos e nervos, mas sim em partes “mais espirituais e reflexivas”, que demonstram a profundidade da *interioridade* espiritual, tais como os olhos, a testa, por onde visualizamos as “[...] tempestades do *sofrimento da alma* [...]” (CE III, p. 219) que se desenvolvem no fundo do oceano espiritual da *interioridade* infinita. Um exemplo artístico apontado por Hegel vem de um encontro pessoal seu com a obra de Guido Reni:

Eu me lembro em especial de uma cabeça na galeria de Schleißheim, na qual o mestre – creio que era Guido Reni – e também outros mestres em representações [Darstellungen] semelhantes, inventaram um colorido inteiramente peculiar, que não pertence à cor humana. Eles tinham de desocultar a noite do espírito e criaram para si uma coloração que corresponde de modo primoroso a estas mesmas tempestades, a estas nuvens negras do espírito, que ao mesmo tempo estão firmemente envoltas pela fronte brônzea da natureza divina (CE III, p. 219).

61 Raffaello Santi (1483 – 1520), pintor italiano que se destaca nas análises de Hegel pela execução de suas *madonas*, entre as quais o filósofo menciona a *Madona Sistina* (1512).

Nesta fase negativa de sofrimento podemos novamente evocar a figura de Maria, pois seu filho Jesus Cristo, crucificado e morto, representa a perda de seu objeto de amor absoluto, de modo que, se sua relação com a criança presente fisicamente em seu colo era envolta pela paz e alegria, agora é a hora do martírio e da atrocidade para com o seu objeto de amor. Segundo Hegel, não há um ser que sofre mais que Maria aos pés da Cruz, onde vibra em seu peito a dor espiritual mais interior e profunda. Mas além de ser quem sofre a dor mais profunda na narrativa do Filho de Deus, Maria se destaca por sua elevação espiritual ímpar, pois mesmo passando por essa dor absoluta de ver seu objeto de amor espiritual desinteressado sucumbir cruelmente, ela não perde sua riqueza espiritual, pois não endurece e diminui espiritualmente na não aceitação que sucumbe, mas sim cresce ativa na dor, conserva sua riqueza espiritual interior mesmo na ausência física de seu amado, pois seu interior é habitado pela verdade espiritual mais profunda que é a certeza de que a morte do corpo natural, na verdade, é o nascimento de uma verdade mais elevada e pacificadora, o espírito. Assim, para Hegel, a beleza e elevação de Maria estão no fato de que

ela percebe [empfindet], sente [fühlt] o punhal que perpassa o centro de sua alma, o coração dela se parte, mas ela não se petrifica. Ela não *tinha* apenas o amor, mas seu interior pleno *é* o amor, a intimidade concreta livre que conserva o conteúdo absoluto daquilo que ela perde, e na perda mesma do amado permanece na paz do amor. O coração dela se parte; mas o substancial de seu coração, o Conteúdo de seu ânimo que aparece em vitalidade imperdível por meio de seu sofrimento da alma, é algo infinitamente mais elevado: a beleza viva da *alma* contra a substância abstrata, cuja existência ideal *corporal*, quando se perde, permanece incorrompida, mas torna-se pedra (CE III, p. 221).

Como bem nota Hegel, Maria não *tinha* o amor, ela *era* o amor, pois seu interior se tornou a essência espiritual que era a própria essência espiritual de Jesus Cristo, a interioridade reconciliada, demonstrando a certeza e a paz da eternidade espiritual inaugurada por seu filho. Nesse sentido, ela sofre a dor tremenda da perda do seu filho divino, mas se eleva e ultrapassa a dor, conservando-a no espírito: seu mar de lágrimas é anulado pelo sorriso interior da salvação.

Passemos agora para nosso segundo momento da pintura, a saber, a pintura holandesa. Como já dissemos, a pintura holandesa expressa uma série de elementos e características que formam a particularidade do povo holandês. Aspectos sociais e culturais como protestantismo, liberdade política e prosperidade econômica, bem como seu aspecto geográfico particular, fizeram com que os pintores holandeses dessem forma pictórica a esse mundo que lhes surgia diante dos olhos e, também, no fundo do seu peito. Assim, a existência vivida pelo povo holandês reuniu condições que permitiram uma liberdade burguesa alegre e satisfeita que

passou a ser representada na sua arte, de modo que o povo queria, com suas pinturas, “[...] gozar mais uma vez em suas imagens, em todas as situações possíveis [...]”, desse “[...] domingo da vida que tudo nivela e afasta toda maldade; seres humanos que são cordialmente de bom humor não podem ser completamente ruins e abjetos” (CE III, p. 275). Segundo Hegel, tal arte se caracterizava (num registro bem diferente da pintura religiosa vista há pouco):

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

Podemos dizer que essa harmonia estabelecida entre homem, religiosidade e mundanidade promove uma existência dominical alegre e despreocupada que faz com que se supere a dor oriunda da cisão do homem com a natureza e com o mundo exterior. Não deixa de ser notável que Hegel retome a ideia de serenidade agora em chave moderna, isto é, uma serenidade tal como se dava nos deuses ou na interioridade de Maria, mas agora realizada na existência cotidiana e prosaica, de modo que “nos holandeses, o cômico supera o grave da situação e isso torna-se imediatamente claro para nós: os caracteres ainda podem ser algo diferente do que são neste instante diante de nós. Uma tal serenidade e comicidade pertencem ao inestimável valor destas pinturas” (CE III, p. 275).

Hegel afirma que, apesar de os holandeses não terem chegado por si mesmos às Formas ideais, como chegaram os italianos, eles se caracterizam por, pelo menos, duas coisas: **a)** “a expressão para a profundidade do sentimento e para a resolução subjetiva do ânimo;” isto é, a dimensão interior conquistada com cristianismo, mas já não mais na negação da vida comum, pois **b)**

acrescentam a esta intimidade da fé a particularidade mais difundida do caráter individual, o qual não apenas dá a conhecer a ocupação interior sozinha com o interesse da fé e da salvação da alma, e sim também mostra como os indivíduos expostos também se esforçaram pela mundanidade, se debateram com as preocupações da vida e neste trabalho difícil conquistaram virtudes humanas, a fidelidade, a constância, a retidão, a firmeza cavalheiresca e a audácia burguesa (CE III, p. 271).

Assim, trata-se de uma interioridade que subjetiva que se desenvolveu num caráter individual espiritual para além da mera expressão religiosa. Assim, eles expressaram a

profundidade do sentimento da fé e da subjetividade, mas o fizeram acrescentando a particularidade do caráter individual, um detalhamento e especificação das coisas, dos homens, do espaço e das situações, que fez com que seres humanos dotados de particularidade e de uma vida concreta no mundo fossem dados à intuição nas obras em sua vida cotidiana e mundana. Esta mundanidade viva que salta para o interior das obras revela conteúdos que exibem virtudes humanas que não são da ordem do religioso e puro, mas do humano. O que aparece é o terreno, a vida do trabalho mundano, da família e de cada caráter particular e suas relações cotidianas, isto é, o prosaísmo, que impõe, na sequência da modernidade, obstáculos e dificuldades à fé e à reconciliação religiosa. Num primeiro momento da arte holandesa, podemos observar uma presença do religioso, contudo mais realista e cravado na existência terrena⁶², com a beleza do detalhe e do brilho intenso da luz que ilumina as coisas comuns ao lado do conteúdo sagrado. Sobre este ponto, Hegel faz referência a alguns pintores, começando com pintores da escola holandesa, como os irmãos Hubert e Jan van Eyck⁶³, cuja inovação com a pintura a óleo resultou no fato de que “[...] quase não pode ser pintado de modo mais primoroso do que fizeram estes irmãos [...] que mesmo os séculos posteriores, pelo menos pelo lado da fundamentação e da verdade, não revelaram nada mais completo” (CE III, p. 272). Hegel admite que os italianos “[...] na plena intimidade e religiosidade, detinham mais a liberdade rica de espírito e a beleza da fantasia” (CE III, p. 272), mas aponta para as características da pintura holandesa que podem superar a italiana com figuras que “[...] alegram por meio da inocência, da ingenuidade e da piedade, [...] na profundidade do ânimo superam em parte os melhores italianos [...]” (CE III, p. 272). Se compreendemos bem o que Hegel diz nessa comparação, podemos afirmar que na pintura holandesa os homens aparecem mais livres e com uma subjetividade mais desenvolvida do que na arte italiana. Já num segundo momento da arte holandesa, podemos observar a plena mundanidade cotidiana desencantada, o predomínio do particular e do contingente da exterioridade sem o fundamento religioso, pois

62 Pensamos aqui, por exemplo, em quadros como *Natividade* (1425) e *A Virgem e o menino diante de um guarda-fogo* (1430) de Robert Campin (1375 - 1444), *Adoração do Cordeiro Místico* (1432) e *Anunciação* (1434/1436) de Jan van Eyck (1385-1441).

63 Sobre os irmãos van Eyck, podemos afirmar a partir de Beckett, que eles seguem as inovações já iniciadas por Robert Campin (1375-1444), um dos primeiros pintores flamengos e cuja obra tinha grande realismo. O ponto fundamental é a emergência do comum e a convivência do sagrado e do terreno e cotidiano, a vida da cidade, a interioridade cotidiana das casas e a particularidade e profundidade do caráter e a individualidade (cf. pp. 60-1). Os irmãos Eyck inovaram com o uso do óleo, o que permitiu um maior trabalho com a luz, bem como trabalharam os detalhes com precisão, além de retratar indivíduos dotados de seriedade e virtude interiores.

é este o ponto central que agora se ausenta, de tal modo que o círculo de objetos até agora mantido em unidade [pelo sagrado]⁶⁴ se separa e as particularidades em sua singularidade e contingência específica de alternância e da mutação se entregam à mais variada espécie da apreensão e execução pictórica (CE III, p. 274).

Isso é o que podemos observar em pintores como Rembrandt (1606-1669)⁶⁵, Willem Heda (1593-1680)⁶⁶, Jan Vermeer (1632-1675)⁶⁷, nos quais a presença do sagrado é rarefeita e os homens celebram a cidade, as atividades do trabalho, do jogar⁶⁸ e a interioridade do lar e seus cômodos. Segue-se que todo esse universo que penetra na arte é praticamente infinito e traz consigo toda uma temporalidade mundana que é determinada pelo agir e se relacionar do homem na vida cotidiana. Os objetos emergem com vida, a natureza pulsa a vida e o ânimo no ritmo dos homens, os quais aparecem cada qual em sua singularidade, em sua diferença, com seus traços, expressões e subjetividades que são ricas e reconciliadas com a realidade.

Mas além de tais aspectos sociais e culturais, há também aqueles que dizem respeito à geografia do território dos Países Baixos, o que possibilitou o desenvolvimento do elemento fundamental da pintura holandesa – mas que é também o elemento fundamental da pintura em geral – que é, segundo Hegel, o material da cor. Hegel defende que a geografia que constitui os Países Baixos fez com que os holandeses se tornassem mestres na cor, pois a proximidade com o mar, num nível abaixo dele, e,

[...] pelo fato de terem tido diante de si, no horizonte sempre brumoso, a constante representação do fundo cinzento e que, devido a esta turvação, foram tanto mais levados a estudar e ressaltar o elemento da cor [das Farbige] em todos os seus efeitos e variedades de iluminação, de reflexos, de brilhos de luz etc. (CE III, p. 232).

Segundo Hegel, é esse fundo cinza, um horizonte brumoso e esfumaçado, que levou ao desenvolvimento de um trabalho com a luz e com a cor, princípio que, junto com os outros aspectos sociais, como já dissemos, promoveu um desenvolvimento característico da pintura

64 Lembramos aqui que Hegel compreende o sagrado como Goethe o compreende, isto é, uma ideia de sagrado que ele retira do poeta alemão no dístico de número 68 da série *Quatro Estações*, onde se considera o sagrado como algo que *reúne*: “O que é sagrado? É aquilo que diversas almas/ Une, mesmo que de modo leve como o junco a coroa” (cf. CE III, p. 42). Noutro lugar podemos também encontrar essa ideia de manter uma multiplicidade reunida, o sagrado religioso que une as coisas: “[...] o espírito [...] enquanto consciência religiosa, penetra através da autonomia, aparentemente absoluta, das coisas até a potência infinita única de Deus, que é ativa em seu interior e a tudo mantém junto” (ECF III, § 381, ad. p. 19).

65 Pinturas como *A ronda noturna* (1640-42), *A noiva judia* (1665-67). Em seus retratos, por exemplo, impressiona a sua capacidade em expressar a interioridade psicológica, o caráter de seus retratos entre outras.

66 Desse pintor destacam-se as suas naturezas-mortas.

67 Obras como *A rendeira* (1669-70), *A leiteira* (1656-1661).

68 Nos referimos aqui à pintura *O Jogo de boliche ante a estalagem* (1652), de Jan Steen (1626-1679).

holandesa na medida em que o colorido emerge com força para dar conta deste conteúdo amplo e particularizado.

Se lembrarmos que a arte italiana enfatizava o desenho e o traço, na pintura holandesa o que vai predominar é o colorido, pois os espaços, as formas, as expressões, o movimento, tudo isso é criado com o uso da cor e da luz. Pois além de o colorido ter mais potencial para determinar a realidade ampla e particular que se manifesta na pintura, esta é uma manifestação não da realidade, mas sim do aparecer da realidade no jogo de cores e luzes trabalhado pelo pintor. Não importa tanto a realidade mesma, mas sim como o pintor a vê e a expõe da maneira como nós a vemos, ou melhor, percebemos, o que é possibilitado na medida em que, na modernidade, a subjetividade irrompe e toma o mundo como seu objeto⁶⁹. Com efeito, não podemos deixar de notar como o desenvolvimento das cores e do colorido vem a ser algo que emerge com força nas obras dos pintores holandeses, de modo que, nesse ponto, podemos, mais do que nunca, compreender o fato de que a natureza é uma manifestação do espírito, pois o esplendor e a vitalidade das cores são impregnados pelo espírito que se reflete nelas, bem como os instrumentos de uso nos aparecem em tais telas como marcados pelo espírito de quem as usou e, também, de sua existência autônoma e importante de coisa no mundo. Tal espiritualização é o desenvolvimento da idealização da natureza, isto é, a natureza como manifestação do espírito, sendo os holandeses um exemplo dessa idealização na medida em que eles pintam a vida cotidiana e seus objetos, por meio dos quais expressam a sua interioridade serena e reconciliada com o exterior. Sobre isso, diz Hegel: “Os holandeses escolheram o conteúdo de suas representações [Darstellungen] a partir deles mesmos, do presente [Gegenwart] de sua própria vida, e não se deve censurá-los por terem pela arte

69 O tema do olhar e apreender a realidade de modo verdadeiro é algo que nasce com a filosofia grega, a *theoria*. Mas nos gregos essa busca pela verdade das coisas parte das coisas e não do sujeito. Todo o desenvolvimento do pensamento ocidental parece seguir no caminho de ver melhor e de modo verdadeiro a realidade, de modo que “pretende-se, pois, que a vida filosófica consiste no abandono da práxis simplesmente mundana e utilitária, e na instauração de uma práxis contemplativa, único caminho para o conseguimento daquilo que se postula seja verdade. Todo o processo da Metafísica, desse ir além do plano “físico”, reside, portanto, na substituição de um tipo de práxis por outro, supostamente mais verdadeiro. Fundamental neste contexto todo é o conceito de *orthotes*, do ver corretamente, na orientação correta. É precisamente esse conceito que vai determinar a verdade enquanto adequação. Com isso, a natureza já não se manifesta mais a partir de si mesma, posto que a verdade passa a vincular-se à justeza do olhar. E nessa premissa do ver corretamente está na base de toda evolução metafísica da visão” (BORNHEIM, G. *As metamorfoses do olhar*. In: NOVAES, A. (org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, pp. 89-93). Os gregos, após Platão, partiam do físico em direção ao metafísico, o que muda com o cristianismo, quando a verdade passa para a interioridade e rejeita a exterioridade contingente. Com isso, após todo um processo histórico realizado de interiorização, na modernidade o sujeito não tardará em ser constituidor do objeto, como em Descartes e Kant. É nesse sentido que associamos tais pinturas com o modo moderno de pensar a realidade, pois não se trata mais de *mimesis*, imitar a natureza, mas sim de apreender o modo como as coisas são percebidas pelos sujeitos. É nesse sentido também que entendemos a passagem da coisa para a constituição do objeto, pois “o objeto passa a ser, por exemplo, o resultado da análise do tipo cartesiano. E não tardou para que a consciência moderna se desse conta do lucro da empresa: esse objeto construído não apresentava como finalidade tão somente o conhecimento do real, mas sim, e muito mais que isso, a possibilidade de sua manipulação” (idem, *ibidem*).

efetivado mais uma vez este presente [Präsente]” (CE I, p. 180). O povo holandês parece desfrutar de uma temporalidade presente na medida em que engendra a si mesmo num tempo moderno *novo* que se faz sem um olhar para o passado, sem uma relação profunda com a tradição, o que fez com que tivessem sua atenção voltada para o seu único tempo, o presente. O seu espírito desfrutou da efetividade da cidadania burguesa, de modo que

o conteúdo universal de suas imagens é constituído por esta cidadania e vontade de empreendimento nas coisas pequenas e grandes, no próprio país quanto no vasto mar, por esta bela prosperidade, cuidada e ao mesmo tempo limpa, pela satisfação e atrevimento no sentimento de si [Selbstgefühl] e pelo fato de deverem tudo isso à sua própria atividade (CE I, p. 180).

A serenidade e reconciliação são apresentados no interior da *cidade dos homens*,

[...] em suas tabernas, em casamentos e em danças, no regalo e na bebida, ocorre apenas alegria e prazer, mesmo quando também há rixas e brigas, as mulheres e as crianças também participam e o sentimento [Gefühl] de liberdade e descontração perpassa a tudo e cada um. Esta serenidade espiritual de um prazer legítimo que se estende até nos quadros que retratam animais e dá ares de fartura e prazer, esta liberdade e vitalidade espirituais, despertadas e frescas na apreensão e na exposição, constituem a alma superior de tais pinturas (CE I, p. 181).

Já vimos também que a cor tem um caráter subjetivo e que a natureza e a realidade passam a ser na pintura uma aparência. Assim, com a cor, o colorido e as luzes, os pintores holandeses dão vida a um povo dotado de uma subjetividade e particularidade que não mais olha para o céu, mas sim para a existência terrena comum, para as coisas de uso cotidiano, interiores de casa, enfim, todo o universo da vida diária que se apresenta e que mostra uma subjetividade cuja intimidade passou para o mundo. Com o protestantismo calvinista, que prega que Deus está agindo em tudo, inclusive nas atividades mais simples e cotidianas, valoriza-se uma prosperidade econômica e que tem em sua base o estabelecimento de um Estado nacional burguês de comerciantes e empreendedores, os quais tinham sua religiosidade colada no cotidiano e terreno. Isso é o que caracteriza o povo holandês, que desfrutava de uma liberdade muito peculiar, pois como

[...] habitantes da cidade, cidadãos empreendedores e abastados que, sossegados em sua atividade, não queriam subir muito na vida. Mas quando chegou a hora de defender a liberdade de seus direitos conquistados de modo justo, os privilégios particulares de suas províncias, das cidades e das corporações, com confiança audaz em Deus despertaram seu ânimo e entendimento, sem medo da enorme opinião da hegemonia espanhola sobre metade do mundo, se expuseram a todos os perigos, derramaram corajosamente seu sangue e, por meio desta audácia e perseverança justificadas, conquistaram vitoriosamente sua autonomia religiosa e civil (CE III, p. 274).

Nós podemos notar neste trecho, além dos aspectos que delimitam o contexto histórico, algo muito caro a Hegel, que diz respeito a esse processo de suportar a contradição, suportar a dor (tal como já afirmamos no caso da Virgem Maria, mas agora na forma mundana) e lutar para ultrapassá-la, resultando numa reconciliação que os leva a um patamar mais elevado desse povo. Nesse sentido, o resultado foi que esse povo teve sua existência marcada pela prosperidade e pela liberdade forjadas na luta contra o catolicismo do domínio espanhol, o qual dava sinais de que caia no passado da história do espírito na medida em que era superado pelo protestantismo, que, segundo Hegel,

constituiu um aspecto importante, pois é ao protestantismo unicamente que pertence o instalar-se também completamente na prosa da vida e deixá-la valer completamente por si, independente das relações religiosas, e de formar-se em liberdade ilimitada. Nenhum outro povo, sob outras relações, teria tido a ideia de transformar os objetos, que a pintura holandesa nos coloca diante do olhar, em conteúdo principal das obras de arte (CE II, p. 333).

Essa formação ilimitada na prosa da vida, que por si mesma tinha o seu valor, no interior da qual a liberdade imperava, fez com que os objetos que sustentavam essa vida feliz passassem também a ter sua importância como nunca antes. Cabe lembrar que, com o cristianismo, o baixo, feio e simples ganham a sua importância na sua narrativa (burrinho, manjedoura, prostituta, martírio, marceneiro, pescadores etc), de modo que isso agora se amplia ao infinito, pois, afinal, se a vida terrena prosaica era abençoada, tudo aquilo que compunha essa vida cotidiana tinha lá sua importância e devia ser objeto de gozo. No entanto, parece que Hegel aponta para o fato de que os objetos dessa vida feliz não podem trazer uma satisfação mais profunda como objetos na arte, isto é, na arte da pintura eles não satisfazem na forma de objetos úteis, mas sim *como* objetos pintados,

pois é pela arte de pintar e do pintor que devemos ser alegrados e arrebatados. Com efeito, se quisermos saber o que é pintar, devemos observar estes pequenos quadros, para dizer deste ou daquele mestre: *este* sabe pintar. Por isso, também 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 (CE II, p. 333).

Pois, como nota Hegel, os objetos e tudo o que circunda a existência dos holandeses são abundantes na natureza e na vida prosaica, portanto não apresentam nenhuma novidade na arte, de modo que “o que nos deve encantar não são o conteúdo e sua realidade, mas o aparecer totalmente desinteressado no que diz respeito ao objeto” (CE II, p. 334). O que Hegel parece considerar aqui é que o objeto pintado não tem valor em si mesmo como objeto

útil, mas sim “[...] o aparecer enquanto tal [...]” (CE II, p. 334), o que significa, por exemplo, que uma coisa é pintar o Sol, um copo de vinho ou uma pessoa, outra é pintar a luminosidade do nascente, ou o brilho do copo de prata, uma emoção ou sentimento numa pessoa. Nesse sentido, é possível observar a diferença entre a coisa e o aparecer da coisa, o que é fixo e permanente e o que é da ordem do que é aparente e impermanente, como salienta Hegel:

Uma árvore, uma paisagem já são algo por si mesmo firme e permanente. Mas apreender o brilho dos metais, o cintilar de uma uva iluminada, uma visão desvanecente da lua, do sol, um sorriso, a expressão de afetos do ânimo que rapidamente passam, os movimentos cômicos, as posições, as expressões faciais – apreender essas coisas as mais passageiras, transitórias, e torná-las duradouras para a intuição em sua mais plena vitalidade, esta é a dura tarefa deste estágio da arte [...]; [...] aqui a natureza mutável é aprisionada e levada à intuição em suas expressões fugidias [...] (CE II, p. 334).

Portanto, na arte os objetos não são importantes no seu conteúdo e na sua função prática, por exemplo, mas são expostos unicamente como um fim em si mesmos – desinteressados –, mas não só eles, pois, “além dos objetos, também os meios da exposição tonam-se para si mesmos finalidade, de tal modo que a habilidade subjetiva e a aplicação de meios artísticos se ressaltam num assunto objetivo das obras de arte” (CE II, p. 334). É o pintar mesmo que aparece no pintar e, numa palavra, trata-se da autonomia da reprodução *ilusória* da luz, do brilho e da cor, o *aparecer enquanto tal*, pois “esta maestria para provocar, por meio da magia das cores e do mistério de seu encanto, os efeitos mais surpreendentes, permite-se agora uma validade autônoma” (CE II, p. 335). O que ganha sua dignidade própria é a magia das cores, com a qual o homem se encanta e desperta para o aparecer das coisas e para o jogo aberto ao fazer artístico com essa descoberta. A magia das cores se realiza na medida em que o pintor joga com as cores e com a relação entre elas na aparência, do mesmo modo como um compositor musical joga com os sons e suas relações, o que leva Hegel considerar a pintura nesse contexto como “[...] música objetiva, um soar das cores” (CE II, p. 335), uma *composição* pictórica executada por um *sujeito* que produz *ilusões* com as combinações de cores. Acentuemos aqui a importância da subjetividade nesse momento da arte, pois o que passa ao primeiro plano é a recriação subjetiva da realidade no jogo das cores e no efeito resultante desse jogo, o que Hegel defende na seguinte passagem:

Assim como o espírito, pensando e conceitualizando, reproduz para si o mundo em representações e pensamentos, a questão central que agora se coloca, independente do objeto mesmo, é a recriação subjetiva da exterioridade no elemento sensível das cores e da luz. [...] 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 (CE II, p. 335).

Nesse sentido, o que predomina na arte é, além do pintar, a subjetividade do pintor, a habilidade de combinar as cores e produzir efeitos ilusórios que repousa na habilidade subjetiva do artista criador que orchestra as cores e produz uma objetividade subjetiva, de sorte que,

[...] desse modo, o interesse pelos objetos representados [dargestellten] se modifica, de tal modo que é a pura subjetividade do artista mesmo que tenciona mostrar-se, e para ele não se trata da configuração de uma obra por si acabada e que repousa sobre si mesma, e sim de uma produção na qual o *sujeito* produtor apenas se dá a conhecer a si mesmo. Na medida em que esta subjetividade não mais se refere aos meios de exposição externos, e sim ao próprio *conteúdo*, a arte tona-se então a arte do capricho e do humor (CE II, p. 335).

Com essas considerações podemos observar a emergência da subjetividade moderna e a sua predominância em relação à obra na pintura holandesa, o que é resultado dos desdobramentos do espírito na modernidade, o advento da subjetividade moderna infinita e livre que se espraia em todas as esferas do espírito, e que está diretamente relacionada, como Forma, ao conteúdo, como interioridade absoluta. Antes de tratarmos dessa relação, resta ainda pôr em tela a poesia no desdobramento da Forma de arte romântica.

3.3.2 A Poesia

A poesia ocupa um lugar muito especial nos CE de Hegel, pois é possível observar uma posição dupla, uma vez que, por um lado, ela aparece como uma arte particular da Forma de arte romântica, mas, por outro, a poesia se confunde com a própria arte e é considerada universal, pois se conforma a todas as Formas de arte, “[...] é adequada a todas as Formas do belo e se estende sobre todas elas, porque seu autêntico elemento é a bela fantasia, e a fantasia é necessária para toda produção da beleza, seja qual for a Forma a que pertença” (CE I, pp. 102-103). Em outro lugar dos CE o filósofo afirma:

pois a natureza do poético coincide geralmente com o conceito do belo artístico e da obra de arte em geral, na medida em que a fantasia poética [*dichterische Phantasie*] não é restringida em todos os aspectos e fragmentada em todas as direções como nas artes plásticas e na música por meio da espécie do material em que ela tenciona expor, porém tem apenas de se submeter às exigências de uma exposição ideal e adequada à arte (CE IV, pp. 22-23).

Embora esteja longe de nosso objetivo expor mais detidamente a identificação que Hegel faz entre poesia e o próprio conceito de belo, bem como a complexidade do conceito de poesia nos *CE*, que se tenha em mente apenas que essa identidade repousa no fato de que a poesia é a arte mais universal porque nela o que está em atividade é a representação [Vorstellung] numa forma sensível⁷⁰. Nesse sentido, é preciso compreender que o que é *poético* é aquilo mesmo que caracteriza o modo de ser da arte e da produção artística em geral, pois se a arte tem a função de espiritualizar o sensível, e a poesia se caracteriza pela “[...] potência com que submete ao espírito e às suas representações o elemento sensível [...]” (*CE* I, p. 101), isso se desenvolve no interior do espírito e a partir da representação, mas que não é mera representação, mas sim representação sensível, o que permite circunscrever o universo que caracteriza algo como arte. Mas, perguntemos, o que torna a poesia tão universal diante das outras artes? Em primeiro lugar, na poesia atua a fantasia, uma “[...] atividade subjetiva produtora [...]” (*CE* I, p. 281) que cria imagens que se relacionam a partir de alguma racionalidade abstrata. Trata-se de uma atividade que é da ordem de uma faculdade primeira que opera livre e simbolicamente, sendo por isso mais ativa nas Formas de arte simbólica e romântica, quando há um nível de abstração no Conteúdo. Em certo sentido, podemos dizer que a fantasia se confunde com a própria origem da poesia e da arte.

Em segundo lugar, a poesia se faz na e por meio da linguagem, um material carente de elemento sensível, pois enquanto as outras artes têm como material e se expressam na matéria sensível, na poesia o material sensível não tem significado em si mesmo, pois ele é palavra, signo, no qual se assenta um conteúdo espiritual, o seu sentido. Por exemplo, na música o som e a sensação estão irmanados e ressoam assim na interioridade mais abstrata, enquanto que na poesia, o que ressoa é a representação mesma como significado do signo⁷¹. Nesse sentido, na poesia o som se torna palavra, cujo sentido é uma designação de representações e pensamentos, algo concreto e determinado. Portanto, o que se apresenta é a separação entre a

70 Sobre a relação entre poesia e representação sensível, ver WERLE, 2005. Na sequência, abordaremos a poesia em Hegel nos baseando nessa obra.

71 Na *ECF* III (§§458 - 464) Hegel aborda o tema da representação no seu sistema, o que é desenvolvido em três momentos, a saber, como rememoração, imaginação e memória. Na parte da imaginação, encontramos a fantasia em sua divisão *simbólica*, que guarda sua relação com o sensível e imagético, e *significativa*, o signo e a linguagem como um organismo de signos que se desdobram como espírito e superam a dimensão sensível. A dimensão da linguagem/signo é o que constitui a representação e a sua abstração. A despeito disso, isto é, da linguagem aparecer como um material espiritual por excelência, tanto na poesia quanto na religião ela depende do sensível no modo como apresenta o Conteúdo do absoluto, de maneira que somente na filosofia e no pensamento especulativo o absoluto é exposto verdadeiramente como razão e espírito absoluto. Sobre o tema da representação tanto no sistema como na religião em Hegel, gostaríamos de registrar nossa gratidão ao pesquisador desse tema Raphael Feliciano Almeida, com quem mantivemos ricas discussões e cuja dissertação de mestrado (a ser defendida e intitulada *A religião como representação na filosofia de Hegel*), que tivemos o privilégio de ler, contribuiu muito para nosso trabalho.

esfera sensível (som) da esfera do conteúdo espiritual (significado), de modo que o sensível na poesia é um *meio* que ressoa na interioridade não como som, mas como *signo* da representação. Assim como na escultura olhamos para uma pedra e *vemos* um deus e não a pedra, na poesia, não ouvimos ou pronunciamos um som, mas sim *expressamos* e *compreendemos* um significado espiritual, o que significa que na poesia o espiritual prevalece e o sensível desvanece. O sensível na poesia é, por assim dizer, quase nulo, de modo que a representação poética esbarra na limitação em relação ao material sensível, mas que, por outro lado, habita no infinito mundo da representação espiritual e aí voa na liberdade do espírito, podendo se configurar em todas as épocas e Formas de arte.

Em terceiro lugar, tanto a partir da fantasia quanto da linguagem, como já dissemos, a poesia tem como marca submeter o elemento sensível às representações do espírito numa forma estrutural, o que, nos parece, é uma definição que cabe muito bem para a arte em geral, pois esta espiritualiza o sensível, ou seja, submete o sensível ao espírito numa forma específica. No entanto, diferentemente das outras artes que dependem exclusivamente de um material sensível específico (pedra, madeira, cor, som etc.), a poesia está no limite do material sensível porque se faz sobre a linguagem. Nesse sentido, a poesia, sendo a mais universal das artes porque reside na representação sensível, no *signo* da representação, elemento comum com a prosa do pensamento universal (racional e conceitual), cujo material sensível é uma *alusão* ao espírito, ela se encontra em todas as Formas de arte, como diz Hegel:

em consequência, o autêntico elemento da exposição poética é a própria *representação* poética e o processo de intuição [Veranschaulichung] espiritual; na medida em que este elemento é comum a todas as Formas de arte, a poesia também atravessa a todas e se desenvolve autonomamente nelas. A arte poética é a arte universal do espírito tornado livre em si mesmo e que não está preso ao material exterior e sensível para a sua realização, que se anuncia apenas no espaço e no tempo interiores das representações e dos sentimentos (CE I, pp. 101-2).

Numa palavra, o que na poesia constitui o seu caráter mais universal é que seu material é a linguagem, a qual é da ordem da representação⁷². Isso é o que faz Hegel aproximar a poesia do pensamento especulativo⁷³, mas que se diferencia deste, entre outras coisas, por se manter ainda ligada ao sensível, o que também envolve o modo como ela se

⁷² Segundo Werle (2005), a linguagem é a base da poesia e da representação, mas esta não se resume à linguagem. A linguagem dá uma segunda existência mais superior às intuições, aos sentimentos e representações, mas apenas tem uma função no campo da representação, o qual vai além da linguagem e é um domínio próprio, de sorte que está tanto antes quanto depois da linguagem. À medida que a poesia se desenvolve, dependendo menos da linguagem e se configurando mais na forma do sistema dos gêneros (épico, lírico e dramático), ela avança mais para o campo da representação, pois os gêneros são estruturas representativas e não linguísticas, o que significa que a poesia não é meramente uma arte linguística, mas sim da representação.

expressa nos gêneros da poesia (Épica, Lírica e Dramática) e suas estruturas (versos, métricas e rimas).

Podemos melhor observar o modo de espiritualização do sensível e, também, a sua permanência no âmbito sensível, nas considerações de Hegel sobre o poeta e o processo de poetizar. Neste, acreditamos, há a concepção de “objetividade do interior”, o que significa que o poeta tem ricas vivências e experiências e as toma como objeto para si e lhes impinge forma poética, e que essa é uma das características da poesia e que se verifica, de maneiras diferentes, nos gêneros épico, lírico e dramático. No épico, o poeta tem ricas vivências do mundo exterior, da história do seu povo, de sorte que

O poeta deve conhecer a existência humana por dentro e por fora e ter acolhido em seu interior a amplitude do mundo e de suas aparições e ali as ter preenchido, penetrado, aprofundado e tornado claras. – A fim de poder criar a partir de sua subjetividade, mesmo na limitação a um círculo inteiramente estreito e particular, um todo livre que não aparece determinado a partir de fora, ele tem de ter se livrado do aprisionamento *prático* ou de outro tipo de tal matéria [*Stoffe*] e elevar-se acima dela com o olhar livre que abarca a existência interior e exterior (CE IV, p. 48).

Nesse sentido, quando Hegel trata da poesia épica e de seu surgimento, ele comenta o caráter *posterior* do poeta e seu fazer poético em relação ao mundo nacional espiritual constituído de um povo, quer dizer, o mundo nacional e espiritual de um povo ou época é formado sempre anterior ao poeta épico e sua obra. Há duas maneiras de fazer isso, a saber, (a) um fazer poético no qual o poeta tem crença e vivência com familiaridade do conteúdo sobre o qual versa, ou (b) de modo distante e cindido, sem vida, quando o poeta não vive mais o conteúdo e tem uma relação abstrata com ele. O modo ideal é o primeiro, isto é, o poeta que tem familiaridade com o conteúdo de sua obra, “[...] pois o poeta autenticamente épico permanece, não obstante, inteiramente familiar em seu mundo, tanto no que se refere às

73 Hegel faz uma aproximação entre poesia e pensamento especulativo na estética, de sorte que o pensamento especulativo, em seu modo de pensar na *unidade*, tem um parentesco com a fantasia poética, pois ele “[...] une à totalidade livre o que, para a consideração finita, em parte se separa como autônomo, em parte é colocado em relação destituída de unidade” (CE IV, p. 27). No entanto, a diferença entre a fantasia poética e o pensar especulativo pode ser, entre outras coisas, que “o pensamento, porém, tem apenas pensamentos como seu resultado; ele volatiliza a Forma da realidade na Forma do conceito puro, e quando ele também apreende e reconhece as coisas efetivas em sua particularidade essencial e sua existência efetiva, então ele eleva também este particular para o elemento universal ideal, no qual o pensamento sozinho está consigo mesmo. Desse modo surge um reino em oposição ao mundo fenomênico, que certamente é a verdade do efetivo, mas uma verdade que não se torna novamente evidente no *efetivo* mesmo como potência configuradora e alma própria do mesmo. O pensamento é apenas uma reconciliação do verdadeiro e da realidade no *pensamento* [...]” (CE IV, p. 27). Enquanto que na poesia, “[...] porém, o criar e tornar imagético, são reconciliação na Forma, mesmo se também representada apenas de maneira espiritual, da *aparição real*” (CE IV, p. 27). O elemento sensível da poesia é o imagético, enquanto que no pensamento ele está ausente e superado pelo conceitual e pela demonstração no pensamento especulativo.

potências, às paixões e fins universais, que se mostram eficazes no interior dos indivíduos, quanto no que se refere a todos os lados exteriores da autonomia do criar” (CE IV, p. 95). A ênfase de Hegel na identidade do poeta com o conteúdo do seu fazer poético tem como pressuposto não só o fato de que é a obra de *um* indivíduo, mas principalmente que ela deve ser “[...] o *produto livre* do indivíduo” (CE IV, p. 94), de sorte que só assim a obra tem uma existência verdadeira, a qual nos toca em sua verdade quando entramos em contato com ela. Mas se a obra é produto livre do indivíduo, “[...] o poeta como *sujeito* deve retroceder diante de seu *objeto* e desaparecer no mesmo. Apenas o produto, mas não o poeta aparece e, todavia, o que se expressa no poema é algo seu” (CE IV, p. 95). A obra deve ser um ser autônomo, sem traços da mão e da subjetividade do poeta e, “segundo este lado, o grande estilo épico consiste no fato de que a obra parece cantar-se por si mesma e surge de modo autônomo, sem ter o autor no topo” (CE IV, p. 96). Hegel não abre mão da ideia de que uma obra de arte efetiva é sempre produto de um único poeta, como se fosse a realização do gênio, pois

o espírito de uma época, de uma nação, é, certamente, a causa substancial, eficiente, mas que surge ela mesma apenas para a efetividade como obra de arte quando se concentra no gênio individual *de um* poeta⁷⁴, o qual então leva a consciência e executa este espírito universal e seu Conteúdo como sua própria intuição e sua própria obra (CE IV, p. 96).

Assim, a poesia remete ao poeta, o qual parte de suas experiências e vivências, seleciona-as, determina-as, nomeia-as, reorganizando-as numa obra de arte cujo resultado é o universal e racional em forma poética.

Mas enquanto que na épica o que impera é o objetivo, isto é, o ético e substancial sem a marca da subjetividade artística, o que vem à luz nas descrições que envolvem o acontecimento épico, na lírica é o subjetivo que impera, pois o que nela importa não são as vivências “exteriores” e a descrição objetiva deles, mas sim as vivências “interiores”. Sobre o poeta lírico, Hegel afirma que este tem uma obra de arte em sua interioridade, pois

[...] o poeta lírico autêntico não precisa tomar como ponto de partida acontecimentos exteriores – que ele narra com plenitude de sentimentos – ou circunstâncias e ocasiões reais de outro tipo – que lhe servem de impulso para a efusão –, mas ele é por si mesmo um mundo subjetivo fechado, de modo que pode procurar *em si mesmo* o estímulo e o conteúdo e, por conseguinte, pode se ater ao seu próprio coração e espírito nas situações, estados, eventos e paixões interiores. Aqui o homem se torna em sua interioridade subjetiva ele mesmo uma obra de arte, ao

⁷⁴ Hegel criticava a ideia oposta a essa, qual seja, aquela que considera, por exemplo, que composições como *Iliada* e *Odisséia* eram realizações de vários indivíduos. Pelas razões da necessidade da unidade interior do poeta, Homero era o único autor dessas obras.

passo que ao poeta épico serve de conteúdo o herói estranho e seus feitos e acontecimentos (CE IV, p. 165).

Assim, o que está em jogo na forma de atuar do poeta lírico é buscar nele mesmo, no seu espírito e sentimento, o seu conteúdo, o que significa que ele toma a si mesmo como objeto de si mesmo, determinando linguisticamente o que sente e vertendo a si mesmo em forma poética. Nesse sentido,

[...] é exatamente sua própria subjetividade e a grandeza dela que o poeta tem de expressar para si e tornar objetiva, de modo que ele se apodera, por seu lado, do objeto, elabora-o interiormente, leva nele a si mesmo à exteriorização e, por isso, interrompe em autonomia livre o curso do desenvolvimento objetivo por meio de seu próprio sentimento ou reflexão, ilumina e altera-o subjetivamente e, desse modo, não deixa que predomine a coisa, mas o entusiasmo *subjetivo* preenchido por ele mesmo (CE IV, p. 185).

Acreditamos que aqui é onde fica mais evidente o caráter da “objetividade interior” da poesia, pois, na medida em que o poeta toma a si mesmo (a sua interioridade) como objeto para si mesmo, ele *representa* para si a sua sensibilidade interior na linguagem e na forma poética. Tudo se passa como se o poeta lírico tomasse a sua interioridade como objeto teórico para si mesmo e os determinasse na linguagem, em signos e imagens poéticas, expressando a sua subjetividade para si mesmo objetivamente. Há, assim, por um lado, um conteúdo e, por outro, um sujeito, de modo que

com isso temos, todavia, dois lados diferentes, sim, opostos: a potência arrebatadora do conteúdo e a liberdade poética subjetiva, que irrompe na luta com o objeto que quer dominar. O ímpeto dessa oposição é o que principalmente torna necessários a elevação e a ousadia da linguagem e das imagens, o desregramento aparente da construção e do decurso interiores, as digressões, os hiatos, as passagens repentinas etc. e garante a altura poética interior do poeta por meio da maestria com que ele permanece capaz de dissolver esta cisão em completude artística e de produzir um todo pleno de unidade em si mesmo, o qual o eleva, como *sua* obra, acima da grandeza de seu objeto (CE IV, p. 185).

Com efeito, a obra é uma objetivação de um conteúdo dominado pela subjetividade do poeta, sendo a expressão mesma de sua interioridade numa forma poética. Lembremos, a título de exemplo, da seguinte passagem do CE I, na qual Hegel afirma:

[...] por meio do *Werther* Goethe elaborou 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. [...] Por um lado, qualquer estado objetivo, uma atividade em relação ao mundo exterior, pode sem dúvida se anunciar em tal situação lírica; por outro lado, porém, o ânimo enquanto tal pode igualmente, em sua disposição interior, se recolher em si mesmo de toda conexão exterior restante e tomar como ponto de partida a interioridade de seus estados e sentimentos (*CE I*, p. 211-12).

Poderíamos pensar tantos outros exemplos⁷⁵, mas o que intencionamos apresentar na exposição acima é que a poesia aparece como representação sensível, partindo de uma atividade da fantasia, bem como tanto no modo como lida com a linguagem poética, o signo e a forma poética objetiva, quanto no modo como o poeta toma as suas vivências, sentimentos e pensamentos por objeto e as determina nesta mesma forma poética, tornando seus sentimentos e pensamentos em algo objetivo e dado à intuição de outrem. De certa forma, se pensarmos no modo de fazer arte como algo levado a termo por uma consciência, e que o artista sempre trabalha um conteúdo a partir de uma reflexão exercida pelo entendimento⁷⁶, em todas as artes a obra é resultado de uma consciência que representou de alguma forma o sensível e o verteu em obra, também um objeto sensível, sendo a poesia a que menos encontra as barreiras da materialidade sensível, podendo tratar do conteúdo infinito do peito humano.

Diante disso, precisamos prosseguir agora na direção de uma compreensão de como Hegel expõe o desenvolvimento da poesia na Forma de arte romântica. Pensamos que seria interessante tratar dessa parte, isto é, do *CE II*, onde Hegel desenvolve a Forma de arte

75 Na *ECF*, Hegel menciona novamente Goethe e a sua obra *Os sofrimentos do jovem Werther*, num comentário semelhante ao da citação acima, acrescentando: “o homem culto sente mais profundamente que o inculto – por considerar o que sente segundo todos os aspectos que nele se oferecem –, mas é superior ao inculto no domínio sobre o sentimento, por mover-se de preferência no elemento do pensamento racional: elemento que se alça sobre a estreiteza da sensação” (§ 448, p. 229). Numa outra parte da *ECF*, quando trata da linguagem e das sensações, afirma: “O homem porém não fica nesse modo animal de seu exteriorizar-se: cria a linguagem articulada pela qual as sensações interiores se tornam *palavra*, exteriorizam-se em toda a sua determinidade, tornam-se objetivas para o sujeito, e ao mesmo tempo exteriores e estranhas a ele. Por isso, a linguagem articulada é a suprema maneira como o homem se extrusa de suas sensações interiores. É por esse motivo que se entoam cânticos fúnebres nos falecimentos com boa razão, se dão pêsames, os quais, por enfadonhos que possam às parecer ou ser, têm no entanto a vantagem de que, pela repetida evocação da perda ocorrida, extraem a dor que se nutre da premência da alma, para elevá-la à representação, e assim a tornam algo objetivo, algo que se contrapõe ao sujeito repleto de dor, mas a poesia em especial, tem o poder de libertar dos sentimentos que acabrunham; assim, *Goethe*, por exemplo, mais de uma vez restabeleceu sua liberdade espiritual ao derramar sua dor em um poema” (§ 401, ad. p. 108). Superar a dor numa “forma” espiritual é um modo de espiritualização muito importante no pensamento de Hegel como uma espécie de suportar a contradição ultrapassando-a, algo que ocorre na arte (mas também no pensamento), de modo que, “por isso, frequentemente pode acontecer que o artista, tomado pela dor, suavize e enfraqueça a intensidade de seu próprio sentimento ao expô-lo para si mesmo”, não em lágrimas, pois “[...] é um alívio maior expressar o interior em palavras, imagens, sons e formas” (*CE I*, p. 68). Assim, o homem se liberta na arte de uma relação imediata com seus sentimentos.

76 “Nesta elaboração mútua [*Ineinanderarbeitung*] do conteúdo racional e da forma real, o artista deve, por um lado, buscar ajuda na ponderação [*Besonnenheit*] lúcida do entendimento, por outro lado, na profundidade do ânimo e no sentimento animado [*beseelende*]” (*CE I*, p. 283).

romântica no que se refere à poesia no *segundo* e no *terceiro capítulos* da *Terceira Seção*, intitulados *A Cavalaria* e *A Autonomia Formal das Particularidades Individuais* respectivamente. Junto com essa parte, faremos aqui o mesmo que fizemos com a parte da pintura, ou seja, trabalhando-a junto às outras partes dos *CE*, sobretudo o tratamento dado por Hegel à poesia no *terceiro capítulo* da *terceira seção* do Sistema das Artes Particulares, que na tradução brasileira consta no *CE IV*.

À partida, é preciso dizer que, no círculo da Forma de arte romântica, a poesia está em casa, pois ela se desenvolve plenamente na interioridade espiritual. Assim, ela é, depois da pintura e da música⁷⁷, a terceira das artes românticas, portanto se desenvolve como arte discursiva que unifica artes plásticas e música na interioridade espiritual, sendo que da pintura ela tem a saída para a objetividade exterior e, com a música, “[...] o princípio do perceber-se a si do interior enquanto interior [...]” (*CE IV*, p. 12). Assim, a poesia é a superação das artes plásticas e das artes musicais porque ela, na medida em que tem o elemento da interioridade da música e a objetividade exterior das artes plásticas, é completa e unifica as duas. Seu caráter de arte completa decorre do fato de que ela é a arte que mais pode expor e desdobrar a totalidade de um acontecimento e de uma ação, isto é, ela apresenta o espírito agindo no mundo. Na Forma de arte romântica o espírito refugiado na interioridade espiritual da religiosidade cristã é chamado de seu interior para o mundo, o que vai se desenvolver na Cavalaria. Posteriormente, tanto a interioridade quanto a religiosidade se mundanizam e se conformam às determinações da subjetividade, desenvolvendo-se na forma do drama formal de caráter, sobretudo nas peças de Shakespeare. Certamente essa divisão exclui muitas coisas, mas o que é preciso apreender dela são os pontos nos quais o conteúdo se precipita com maior densidade como formas que se apresentam paradigmaticamente na história.

3.3.2.1 *A cavalaria*⁷⁸

Antecedendo a cavalaria, podemos observar que o momento primeiro da religiosidade cristã desempenhou a tarefa de introduzir o homem no seu interior, de fazê-lo conviver e habitar nesse interior que é sua subjetividade espiritual eminentemente religiosa. Vimos que o

⁷⁷ Sobre a música em Hegel ver nossas "considerações sobre a estrutura da pesquisa" na "Introdução".

⁷⁸ Embora não seja simples o significado do que foi a cavalaria na história, acreditamos que o sentido que melhor contempla o trabalhado por Hegel é o de que ela “é a forma cristã da condição militar. O cavaleiro é o soldado cristão” (GAUTIER, 1960, p. 27) que surge em meio às relações sociais medievais de vassalagem. Nesse sentido, o cavaleiro é o cristão que sai para o mundo e inicia um processo de mundanização do cristianismo. Nesse sentido, “a mais bela imagem da cavalaria da Idade Média vem da Espanha, na figura de seu herói, *el Cid*” (*FH*, p. 328).

momento da religiosidade da interioridade que supera a dor e se reconcilia no amor de Deus encontra sua forma mais adequada na pintura italiana, cujo ideal é encontrado na figura de Maria. No entanto, essa conversão religiosa do espírito tem o caráter da abstração, pois está reduzida a essa esfera da fé religiosa que se refugia no reino de Deus, negando por sua vez a vida mundana da finitude. Assim, na comunidade religiosa, os homens se relacionam mediados pela fé, isto é, eles se sabem iguais e se amam na fé e por causa da fé num terceiro elemento – no espírito, no Cristo –, “[...] sem que o homem olhe de modo imediato no olho do homem, entre numa relação direta com um outro e sinta a unidade do amor, da confiança, da esperança, dos fins e das ações na vitalidade concreta” (CE II, p. 287). Mas o habitante do Reino de Deus, que é negativo e abandonou o mundano a si mesmo, terá de sair para o mundo, reencontrá-lo e se afirmar nele, olhando o outro diretamente nos olhos, pois a vida exterior convocará o interior para o exterior na medida em que lhe impõe as suas exigências e necessidades. O que ocorre é que a vida terrena negada pela subjetividade religiosa, da qual esta depende e é o seu oposto, expande-se livre e cobra seu direito de existência e validade diante da subjetividade abstrata e religiosa, de modo que os homens necessitarão acertar as contas com o terreno, com ou sem a mediação do Deus, pois

o ânimo que primeiramente apenas se completou em sua beatitude simples, por conseguinte, tem de sair do reino celestial de sua esfera substancial, olhar para dentro de si mesmo e chegar a um conteúdo presente, pertencente ao sujeito enquanto sujeito. Desse modo, a interioridade [*Innigkeit*] anteriormente *religiosa* torna-se agora de espécie *mundana* (CE II, p. 288).

Encontrar um conteúdo válido em si mesmo enquanto sujeito que vive concretamente e presente no mundo é o que busca a autonomia do espírito que “sai da divindade do espírito e entra em si mesma; [...] sai da elevação do ser humano finito para Deus e entra na *mundanidade*” (CE II, p. 262). O sujeito que se afastou de suas determinações naturais e espirituais para se elevar à espiritualidade abstrata, reflete agora e retorna a si e se reencontra num novo momento. Assim, o conteúdo mundano do sujeito reaparece após ter passado pelo reino divino, de sorte que o momento agora é afirmativo e o sujeito se abre para a mundana cidade dos homens, na medida em que busca em si mesmo um conteúdo enquanto sujeito, e assim “[...] a singularidade subjetiva, independente enquanto singularidade da mediação com Deus, torna-se agora para si mesma livre” (CE II, p. 288). Observemos que não se trata de outro conteúdo, mas de uma ampliação do espírito, uma inflação do coração humano que até então estava preenchido somente com Deus, mas que agora se desenvolve a medida que avança para o seu lado mundano e desdobra seu conteúdo nessa direção, o que pode ser

ampliado infinitamente⁷⁹. Numa palavra, a interioridade religiosa cresce e se aprofunda, mas amplia também o seu oposto, a interioridade humana, a qual se manifesta e reconfigura as relações dos homens.

De fato, o sujeito que se volta para si como sujeito terá como conteúdo sua subjetividade abstrata numa relação infinita em si, o que tem a forma de três sentimentos principais, a saber, a honra, o amor e a fidelidade. Nesses três sentimentos, a subjetividade interior é conteúdo para si mesma, se relaciona consigo mesma e se quer a si mesma, o que a destitui de qualquer preocupação ética, pois todo interesse e toda finalidade estão voltados para o desenvolvimento desse ânimo interior. Com efeito, eles não são virtudes nem valores éticos, mas sim “[...] Formas da interioridade romântica do sujeito preenchida consigo mesma” (CE II, pp. 288-9). Tal conteúdo encontra sua forma para exposição na poesia, mais propriamente nas novelas de cavalaria.

Tratando-se da honra, Hegel constata que esse sentimento era desconhecido dos gregos pelo fato de envolver a valorização do sujeito singular com a sua representação de si, e não um valor objetivo, substancial e ético, pois a honra é um “[...] combate para o reconhecimento e para a inviolabilidade abstrata do sujeito singular” (CE II, p. 289) contra uma ofensa ao subjetivo, “[...] à personalidade enquanto tal e à representação que ela faz de si mesma, ao valor que o sujeito atribui a si mesmo para si mesmo” (CE II, p. 293). Tal forma subjetiva de se representar mostra que a honra é marcada por um caráter arbitrário e contingente, sendo por isso o seu Conteúdo diverso e ligado ao que o sujeito é e àquilo que lhe diz respeito, como sua família, seu trabalho, sua pátria etc. O que importa é que o sujeito tenha uma representação de si, a qual recobre com um valor que recai sobre o sujeito mesmo, isto é, o valor é o da subjetividade mesma, cuja violação causa sofrimento a este sujeito e “[...] se torna questão de honra afirmar o caráter uma vez assumido” (CE II, p. 294) e exigir o seu reconhecimento e reparação.

Mas, se “honra é assim a autonomia *refletida* em si mesma [...]” (CE II, p. 297) de um indivíduo singular, ela só existe na dependência do reconhecimento de outros indivíduos, os quais podem exigir para si reconhecimento semelhante, de modo que, numa questão de violação da honra, os dois sujeitos devem ser reconhecidos como homens de honra para que a sua restauração possa se efetivar. A despeito dessa relação com o outro, a honra não deixa de

⁷⁹ Relembramos aqui a passagem na qual Hegel aponta para o caráter ilimitado do conteúdo da arte romântica, principalmente no que se refere à sua mundanização e humanização: “na medida em que este conteúdo absoluto aparece comprimido no ponto do ânimo subjetivo e, com isso, todo o processo é introduzido no interior humano, o círculo do conteúdo é, desse modo, de novo ampliado infinitamente. Ele se abre para a multiplicidade sem limites” (CE II, p. 259). Podemos compreender mais profundamente isso se pensarmos que na interioridade humana se encontram enredados, nesse caso, tanto “desejos naturais” quanto “desejos espirituais”, o que, uma vez fechado em si mesmo, oferece um material rico para a produção artística.

ser um sentimento subjetivo, mas um subjetivo que busca se afirmar nesse mundo na medida em que se relaciona diretamente com ele e se resolve nele a partir da representação subjetiva que tem de si. Uma contradição pode ser observada na honra na medida em que os sujeitos se voltaram para si e encontraram em si um valor, fizeram disso uma representação de si mesmos em sua autonomia e, ao mesmo tempo, dependem do reconhecimento dos outros, de modo que os conflitos se desenvolvem quando essa imagem subjetiva que se tem de si mesmo é violada e não reconhecida pelo outro. O reconhecimento exigido aqui é meramente subjetivo e não tem, necessariamente, nenhum lastro ético e substancial, pois na honra eu apenas não aceito que minha honra seja ferida e quero que a imagem que eu faço de mim mesmo não seja destruída e seja reconhecida pelo outro.

Dessa unilateralidade da honra segue-se para a relação consigo mesmo no outro na forma do amor, o qual retorna neste segundo momento da Forma de arte romântica como segundo sentimento representado, o qual aparece não mais como o amor universal cristão, mas sim como “[...] paixão casual do sujeito para o sujeito[...]” (CE II, p. 289) destituída de qualquer valor ético e substancial. Hegel conceitua o amor como algo oposto à honra, pois nesta há uma subjetividade fechada em si mesma que se representa em sua autonomia absoluta, enquanto que no amor há uma saída de si, um abandono dessa autonomia no outro, “[...] a *entrega* do sujeito a um indivíduo do outro sexo, o abdicar de sua consciência autônoma e de seu ser-para-si-mesmo singularizado, o qual primariamente na consciência do outro se sente impelido a ter seu próprio saber sobre si mesmo” (CE II, p. 297).

No entanto, há algo na honra que se desenvolve no amor e diz respeito ao fato de que nos dois casos há uma exigência de reconhecimento na totalidade desse eu individual. Mas, enquanto na honra o eu é reconhecido pelo outro em sua autonomia subjetiva abstrata, no amor tudo se passa como se uma subjetividade, na sua existência total e temporal, habitasse a totalidade da consciência de uma outra subjetividade, de modo a constituir o seu desejo e o seu saber. Mas o inverso também ocorre, esta última, por sua vez, também vive do mesmo modo na primeira (no seu desejo), resultando numa unidade, na qual ambas existem em si mesmas e na outra, numa relação onde as duas estão entregues de toda alma e vivem na outra e pela outra.

E se o amor se apresenta como um sentimento, este não deve ser compreendido como mero impulso natural, mas sim como algo que espiritualiza as relações sexuais naturais, de modo que essa elevação da atração sexual ao espiritual é o lugar onde se encontra o belo, onde

[...] a fantasia se configura seu mundo para esta relação, eleva toda outra coisa – que, em termos de interesses, circunstâncias e fins, pertence ao ser e à vida efetivos – a um adorno deste sentimento [*Gefühl*], arrasta tudo para este círculo e apenas nesta relação concede a isso um valor (CE II, p. 298).

Podemos afirmar que o amor transforma as relações sexuais naturais instintivas em relações espirituais, onde o sentimento do amor produz um mundo em torno da relação entre os amantes, suspendendo consigo tudo que está no horizonte desta relação para além do natural, como se fosse seu adorno⁸⁰.

Outro detalhe importante trabalhado por Hegel no sentimento do amor reside nas *colisões* que decorrem da tentativa de realização desse sentimento, pois há dois lados que expressam dois interesses e fins mundanos que podem se chocar, a saber, o interesse do Estado, da família e dos costumes, e o interesse do amor que brota no ânimo subjetivo dos amantes. São três as colisões elencadas por Hegel: a) O conflito entre honra e amor: uma relação amorosa que fere a honra, quando, por exemplo, quando dois amantes pertencem a classes ou estamentos diferentes; b) O conflito entre o amor e “[...] as eternas potências *substanciais* mesmas, os interesses do Estado, o amor à pátria, os deveres familiares etc. e proibir sua realização” (CE II, p. 301)⁸¹; c) O conflito do amor com obstáculos exteriores e contingentes quaisquer do mundo prosaico, o que faz dele um conflito de espécie subordinada. Segue-se que em todas essas colisões verificamos as dificuldades de o amor, que também repousa no lado subjetivo, de encontrar uma solução conciliada e, deve-se acrescentar, que é o aspecto contingente do amor que será apontado como sua limitação, pois tem “[...] seu único fundamento na particularidade subjetiva, na contingência do arbítrio [...] o que, a saber, falta ao seu conteúdo é a *universalidade* em si e para si existente” (CE II, p. 302). Nesse sentido, o amor padece de uma carência de universalidade e se faz sobre solo contingente e subjetivo, o que não lhe confere legitimidade e valor substancial algum. Isso significa que não é possível julgar e validar a respeito de uma relação amorosa e, comparando com a Antiguidade, observa Hegel que nesta havia sim um elemento individual, mas que se movia num *pathos* substancial e universal, lembrando que, “se a culpa de Clitmenestra não é castigada [...], se a violação que Antígona experimenta como irmã não é superada, então isto é uma injustiça [*Unrecht*] em si”⁸² (CE II, p. 303). Todavia, no romântico, se o amor de um

80 No trecho citado acima Hegel emprega a palavra “adorno” [*der Schmuck*], a qual é usada da mesma forma na *FH* para marcar a passagem de uma compreensão natural do corpo para outra mais espiritual no mundo grego, tal como já comentamos em capítulo anterior.

81 Hegel menciona como exemplo a peça *A donzela de Orleans* de Schiller.

82 Nos dois casos observamos relações familiares e naturais, cuja violação constitui um crime devido ao *páthos* envolvido nas colisões.

homem por uma mulher não é correspondido, não pode haver nenhuma injustiça devido ao caráter subjetivo, contingente e particular desse amor. Numa palavra, se alguém não nos ama, o que podemos fazer? A quem recorrer?

A terceira categoria de relação apontada por Hegel na Cavalaria é a fidelidade, a qual aproxima dois sujeitos numa relação de entrega. Segundo Hegel, a fidelidade pode até aparentar ser algo mais ligado ao ético na medida em que se verifica que há uma renúncia da própria vontade e autonomia a uma outra vontade e subjetividade. No entanto, essa relação se estabelece sem universalidade, pois

[...] o sentimento da fidelidade não concerne ao interesse objetivo desta coletividade para si, em sua liberdade que se desenvolveu para uma vida do Estado, mas se liga apenas à *pessoa* do senhor, que age de modo individual para si mesmo ou mantém unidas relações mais universais e é ativo para elas (CE II, p. 289).

Assim, a fidelidade liga uma pessoa à outra, e não uma pessoa à comunidade ou ao Estado, sendo por isso permeada pelo contingente e arbitrário que advém com os interesses particulares da pessoa do senhor. Hegel observa que, embora na fidelidade é possível que se estabeleça vínculo entre dois “iguais”, tal como se desenvolve na amizade, ela também pode relacionar dois “desiguais”, o que ocorre na servidão, na qual um servo se entrega a um senhor. Hegel dará mais atenção à servidão que à amizade, pois a fidelidade romântica visada pelo filósofo é a entrega a um senhor por alguém que age com livre autonomia individual e não coagida por outros motivos, e no romântico é o que encontramos na fidelidade do vassalo da cavalaria, com o sujeito que se entrega a um superior, mas “[...] conserva seu livre repousar sobre si enquanto momento inteiramente predominante” (CE II, p. 305). Hegel dá dois exemplos, a saber, o do guardador de porcos de Ulisses e o de Kent e Lear em Shakespeare, dois tipos exemplares de servidão. A fidelidade romântica é marcada pela autonomia, de sorte que o filósofo objeta que ela “[...] não é a fidelidade do escravo e do empregado, que certamente pode ser bela e comovedora, mas que carece da livre autonomia da individualidade e dos fins próprios e das ações e, desse modo, é subordinada” (CE II, p. 304).

A despeito da carência de universalidade encontrada na fidelidade, esta fundamenta e organiza as relações sociais na Idade Média, na forma de relações de vassalagem⁸³. E é a partir da autonomia subjetiva da fidelidade que um mundo destituído de leis e de Estado cimenta suas relações sociais, na medida em que alguns homens se unem por livre escolha a outros homens socialmente mais fortes. Nesse sentido, a fidelidade cavalheiresca é o que

⁸³Trata-se das relações que fundamentavam o *feudalismo* da Idade Média, nas quais o vassalo era fiel militar e politicamente a um suserano em troca de terras e proteção.

sustenta as relações de propriedade, do direito, da honra, não é “[...] reconhecida como um *dever* enquanto tal, que também devesse ser seguido contra a vontade contingente do sujeito” (CE II, p. 305), mas que tem como seu princípio fundamental a livre escolha.

Todavia, é justamente a contingência que reside nessas relações de livre escolha fundadas numa autonomia subjetiva que torna esse cimento social pouco aderente e fraco, pois a fidelidade pode facilmente entrar em colisão com a paixão subjetiva e suas contingências interiores. Assim, Hegel constata que as relações de fidelidade são frágeis para estruturar uma sociedade, pois elas estão sujeitas às contingências subjetivas dos indivíduos, os quais, na verdade, servem a si mesmos. O filósofo aduz com alguns exemplos nos quais pode haver colisão entre a fidelidade e as preferências do indivíduo, como quando, numa relação conflituosa, alguém tem de decidir entre um amigo ou o príncipe. O que está em questão é o fato de que indivíduos dotados de uma autonomia subjetiva podem se opor e contrariar a fidelidade quando desejarem, e é por isso que na Idade Média não pode haver um Estado organizado racionalmente, pois “[...] em tal estado cada um está legitimado e é um homem de honra quando segue o seu arbítrio [...]” (CE II, p. 306). Entendemos que Hegel insere a honra, o amor e a fidelidade na parte da cavalaria, pois é nessa forma narrativa que a subjetividade interior inicia sua marcha não mais apenas na Cidade de Deus, mas também na Cidade dos homens, sendo a cavalaria a forma mais adequada a expressar essas relações e suas colisões. No entanto, os três “sentimentos” são expressões da interioridade absoluta e perpassam toda a forma de arte romântica, pois são manifestações da interioridade como ânimo sensível [Innigkeit] dessa subjetividade interior espiritual, sendo o amor a mais destacada.

Do ponto de vista de nossa investigação sobre o percurso da interioridade na Forma de arte romântica, podemos observar que chegamos a um momento de grande importância, pois verificamos que o domínio espiritual exclusivo da religião passou a se mundanizar e deu nascimento a um sujeito que passa a se constituir e a desenvolver sua interioridade e autonomia subjetiva a partir da relação com o mundano e se fundando em si mesma, perseguindo e levando a termo fins humanos. E embora algumas vezes algum conteúdo religioso ou místico se misture a tais fins⁸⁴, Hegel defende que nos três estágios da Cavalaria (honra, amor e fidelidade), o que já está em jogo é a autonomia do sujeito em si mesmo,

[...] o ânimo que todavia sempre se abre para interesses mais amplos e mais ricos e neles permanece conciliado consigo mesmo. É aqui que recai na arte romântica a

⁸⁴Hegel menciona como exemplo *Os Cavaleiros da Távola Redonda*.

parte mais bela do círculo que se encontra do lado de fora da religião enquanto tal (CE II, p. 306).

No entanto, adverte-nos Hegel sobre a insuficiência deste estágio no que se refere ao conceito de interioridade, pois ela é ainda formal e abstrata e não chegou a realizar a verdadeira subjetividade e interioridade autônoma, à qual é necessário o preenchimento “[...] com o conteúdo concreto das relações, dos caracteres, das paixões humanas e da existência efetiva em geral” (CE II, p. 307) o que, no que se refere à arte, ocorre na modernidade com a realização da subjetividade moderna.

3.3.2.2 *Autonomia formal do caráter*

No terceiro momento da Forma de arte romântica, o Deus que se fez homem deu lugar ao homem que se fez Deus, sendo o *martírio* agora aquele que o sujeito sofre para poder realizar suas paixões e desejos particulares no interior do mundo prosaico desencantado. E é por isso que Hegel afirma que o interior e o exterior estão livres e em si mesmos, alcançam sua autonomia e estão desdivinizados e desencantados. Numa palavra, o mundo interior do sujeito e o mundo exterior estão livres e autônomos, fornecendo cada um para si mesmo a própria lei. Vimos que na cavalaria uma interioridade se movia no mundo sem sair de si mesma, buscando fins próprios, mas que se davam no interior das relações de honra, amor e fidelidade. Assim, o mundano, que foi negado por decreto no círculo religioso, começa a retornar à cena na *cavalaria* cobrando a sua fatura, apesar de estar submetido ao sujeito e ao seu ânimo, de modo que nesse processo observamos que o despertar da subjetividade interior livre é solidário a outro fenômeno, a saber, ao desenvolvimento de um mundo exterior também livre. Isso se dá porque o indivíduo que penetrou na sua interioridade infinita desenvolveu e inflacionou todo o aspecto humano desse interior, afirmando-se como subjetividade desdivinizada e mundanizada que quer somente a si mesma. De certa forma, resulta que Deus desaparece como determinação essencial do mundo e dos homens e estamos no despontar da metafísica da subjetividade moderna, quando se tem “[...] a sensação de que Deus ele mesmo está morto” (FS, p. 179). Consequentemente, o finito e contingente retorna à cena do conteúdo, pois não há mais nesse caso nenhum fim substancial e ético, nenhuma transcendência, mas apenas uma interioridade infinita que está em si mesma e quer a si mesma, de sorte que,

aqui, portanto, o *finito* enquanto tal constitui o conteúdo, tanto pelo lado dos fins espirituais, dos interesses mundanos, das paixões, das colisões, dos sofrimentos e

das alegrias, das esperanças e das satisfações, como também pelo lado do exterior, da natureza e de seus reinos e fenômenos os mais singulares (CE II, p. 258).

Tal finito é o conteúdo de uma subjetividade espiritual humana que se constituiu e se desenvolveu na história, mundanizou-se e atingiu a sua autonomia, resultando numa oposição: por um lado, o espírito que conquistou uma afirmação consigo mesmo “ressalta este caráter positivo e se espelha a si mesmo nele em sua satisfação e interioridade afirmativas” (CE II, p. 258), por outro, o mesmo conteúdo de modo “rebaixado à mera casualidade” (CE II, p. 258), pois, do lado do conteúdo, não há nada de substancial e universal, mas apenas contingência. Os homens são reduzidos ao seu interior, às suas paixões e desejos, e o mundano ao acaso, ao fortuito e relações que carecem de substancialidade, de modo que o que reina “aqui, portanto, é o mundo do particular, do existente em geral, que se torna livre para si e [...] se coloca sobre seus próprios pés e se move autonomamente em seu próprio âmbito” (CE II, p. 309).

Na antiguidade grega o universal das potências éticas se apresentava como *pathos* que se expressava no agir humano particular, mas na modernidade esse universal não está presente e o particular mesmo que se firma e se quer como absoluto, mas esvaziado do *pathos* universal. Assim, se o mundo do particular e do contingente é aquilo que fundamenta a vida humana neste momento da história do espírito, então a tarefa da arte é expor, de acordo com as suas capacidades, isso que se apresenta como interioridade e mundo desprovido de substancialidade e universalidade, pois a arte eterniza esse particular, efêmero e fugaz, buscando satisfazer a

[...] sede por este presente e efetividade mesmos, o autocomprazimento por aquilo que *está aí*, a satisfação consigo mesmo, com a finitude do ser humano e com o finito, com o particular, com o que é da espécie do retrato [*Porträtartigen*] em geral. O ser humano quer ver diante de si, em seu presente, o que é presente mesmo, em vitalidade presente recriada pela arte como sua própria obra humana espiritual, mesmo com o sacrifício da beleza e da idealidade do conteúdo e do fenômeno (CE II, p. 310).

Nesse sentido, o humano que se constitui como obra parece ser o ponto fundamental aqui, onde o homem se vê como uma individualidade e se satisfaz consigo mesmo, com seus desejos e paixões, fins únicos de sua subjetividade interior. Há uma relação clara entre a finitude, a satisfação imediata das paixões, o particular no ser humano e uma temporalidade e um espaço presentes e imediatos, pois o que está em jogo aqui não são mais as forças universais e éticas dos heróis, mas sim a vontade da subjetividade particular individual que quer satisfazer a si mesma a partir de si mesma. E é por causa desse aspecto particular que Hegel faz uma distinção com a ideia de caráter tal como considerava a tradição, quando este

era uma figura que representava um tipo conhecido, universal e repetido nas várias peças, de modo que era identificado pelos expectadores, o que é diferente do que ocorre agora, pois o que está em jogo é o modo particular e único do caráter, o que Hegel explica:

[...] não devemos aqui entender com a expressão “caráter” o que, por exemplo, os italianos expuseram em suas máscaras. Pois as máscaras italianas são, na verdade, também caracteres determinados, mas eles mostram esta determinidade apenas em sua abstração e universalidade, sem individualidade subjetiva. Os caracteres de nosso estágio, em contrapartida, são cada um para si mesmo um caráter peculiar, um todo para si, um sujeito individual. (CE II, p. 312)⁸⁵.

Por outro lado, o que está em oposição a essa interioridade fechada em si e autônoma é o seu exterior mundano, o qual está livre em si mesmo também, isto é, livre na contingência da exterioridade. Acontece que isso gera uma oposição insolúvel na arte romântica, a saber, aquela entre a subjetividade infinita em si mesma e o mundo exterior. Logo, o conteúdo do romântico será essa oposição que tem uma autonomia nos dois lados, o interior e o exterior, e que, por permanecer como oposição não superada, tem um caráter formal, para o qual não há reconciliação possível a partir do horizonte da arte, mas apenas a exposição desse conteúdo, o qual se desenvolve em três momentos⁸⁶.

O primeiro desses três momentos diz respeito ao lado da oposição que constitui a subjetividade interior “[...] que é particular, um indivíduo determinado fechado em si mesmo com seu mundo, suas propriedades e fins particulares” (CE II, p. 311), e que se desenvolve como “autonomia do caráter individual”. Autonomia essa que tem o sentido de que ela se determina e se orienta a partir daquilo que brota de seu próprio interior, como os seus desejos, ambições e seus fins, de modo que o caráter constitui uma individualidade subjetiva que é

85 Sobre as diferenças entre o teatro antigo e o moderno, são pertinentes as seguintes considerações de Anatol Rosenfeld: “No teatro grego há elementos que impedem o realismo e a ilusão, como a máscara. Quando um ator põe uma máscara trágica, vê-se logo que seu destino é trágico e também que ele é uma pessoa teatral, faz parte de um ritual. [...] A máscara grega é uma espécie de palco simultâneo. Ela fixa, de antemão, o caráter do sujeito; quando este coloca a máscara trágica, já conhecemos o destino da personagem que representa. Ao vermos as “mansões” medievais expostas, não há surpresa proveniente da ação. Tanto os espectadores gregos como os medievais conheciam o entrecho das peças: os gregos conheciam os mitos; os medievais, a religião. Conheciam também o desenrolar e não havia o fator surpresa” (2009, pp. 154-5). Mas na modernidade tudo é novo, o tempo e o espaço são outros, a particularidade do caráter aparece e a consciência que tudo perpassa, de modo que “[...] Shakespeare manipula as histórias livremente; tudo parece acontecer diante de nós, pela primeira vez. Não estamos num mundo explicável e ordenado. Nas grandes tragédias parece que tudo se passa a partir da consciência conturbada dos heróis. Cada peça nos introduz em outro mundo, nesse tipo de teatro. Em Hamlet, o mundo é hamletiano, peculiar àquela peça e àquele herói. / Efetua-se uma deformação quase expressionista, já que o expressionismo projeta o mundo a partir da mente do herói. Shakespeare dá a impressão de que o mundo é visto assim, a partir da consciência dos heróis. É uma relativização, pois a consciência é considerada central e o mundo é visto em perspectiva, a partir dela” (2009, p. 161).

86 Os três momentos são: “A autonomia do caráter individual”, “A aventura” e “A dissolução da arte romântica”. Estamos tratando agora da primeira, enquanto que das outras duas as trabalharemos quando falarmos sobre o tema do fim da arte em Hegel.

“[...] cada um para si mesmo um caráter peculiar, um todo para si, um sujeito individual” (CE II, p. 312), e é por isso que na citação acima Hegel estabelece a diferença com o caráter das máscaras italianas, as quais não são particulares, mas sim abstrações mais universais. Hegel dividirá a exposição da “autonomia do caráter individual” em três momentos, os quais veremos a seguir.

Na “firmeza formal do caráter” Hegel aponta para o modo de ser enérgico, unilateral e irresoluto desses sujeitos, os quais exteriorizam o interior subjetivo percorrendo fins próprios buscando a autossatisfação do seu desejo. O conteúdo é particular porque se restringe ao mundo do sujeito, à união fechada e imediata deste sujeito, seus desejos e paixões imediatos originados nessa interioridade. Não há nenhum solo ético e universal que sustente suas ações e fins almejados, mas apenas o movimento do consumir de um “fogo” desse interior que avança até as últimas consequências. A descrição de Hegel sobre esse primeiro modo da firmeza do caráter explicita essa individualidade que se refere somente a si mesma e persegue unicamente fins que determinou para si mesma, sem nenhuma determinação universal, carecendo de mediação e reflexão. Ela não está submetida e não se fundamenta em nada superior, em nada substancial ou divino, mas apenas naquilo que ela é, de modo firme, autônomo, o que é a validação completa do humano particular desdivinizado, ou, numa visada invertida, a divinização do humano. Concretamente falando, trata-se do modo de ser e da determinação fundamental das personagens de Shakespeare, tais como Macbeth e Lady Macbeth, as quais seguem a paixão da ambição sem retroceder, sem refletir e sem se arrepender, levando-a até o fim. Portanto, “[...] os caracteres de Shakespeare são consequentes em si mesmos, permanecem fiéis a si e à sua paixão, e no que eles são e no que lhes vem ao encontro eles apenas se debatem segundo sua determinidade firme” (CE II, p. 314).

Nesse sentido, o desenvolvimento da ação nos dramas de Shakespeare que apresentam tal caráter não passa da expressão e da consequência do desenvolvimento do interior das personagens, ou melhor, do desenvolvimento e *explicitação* de *uma* paixão. De acordo com Hegel:

Quanto mais particular é o caráter, que apenas se retém a si mesmo e, desse modo, se aproxima facilmente do mal, tanto mais ele tem de se impor na efetividade concreta, não apenas contra os obstáculos que se colocam no caminho e impedem sua realização, mas tanto mais, também por meio desta sua realização mesma, ele é impelido para o declínio (CE II, p. 314).

A particularidade do caráter é tanto maior quanto mais ele está no seu universo interior próprio, abstrato e infinito, pois neste refúgio na subjetividade ele só encontra aquilo que é unicamente seu. No entanto, porque o sujeito habita em sua interioridade e não tem nenhuma

referência substancial e ética, ele também está próximo do mal e finito, isto é, de seus instintos e paixões naturais, os quais podem levar o sujeito à sua completa perdição, lutando para fazer valer sua paixão contra a efetividade, diante da qual sucumbe. O enredo pode ser compreendido aqui como o devir de uma paixão (o devir do próprio caráter) que põe em movimento a ação dramática, a qual carece de objetividade e se constitui na tensão entre a realização da paixão que avança e é consumida no choque com obstáculos com os quais se depara.

Consequentemente, o destino deste caráter é, segundo Hegel, algo determinado por ele mesmo e que resulta do desenrolar da própria subjetividade do caráter, algo produzido por ele, bem diferente daquilo que observamos na tragédia antiga, onde a ação e o sujeito estavam determinados pelo exterior, pelo *pathos* e seu conteúdo substancial. Mas no drama moderno, cujo exemplo maior de firmeza de caráter Hegel encontra em *Macbeth* de Shakespeare, o filósofo pensa a categoria da *ação* da poética de Aristóteles em chave moderna, isto é, afirmando que no drama moderno ela é interiorizada e seu desenvolvimento é o processo de explicitação do caráter e de sua paixão. Assim, diferentemente dos gregos, para os quais o agir era determinado pela objetividade substancial e o caráter era o mesmo do início ao fim, sem mudanças e desenvolvimento interior, na firmeza do caráter moderna a ação é uma extensão da interioridade e sua continuação “[...] é igualmente um desenvolvimento do indivíduo em seu interior subjetivo e não apenas uma progressão exterior”, é “[...] um desenvolvimento do *caráter* mesmo em sua precipitação, embrutecimento, despedaçamento ou fatigar-se” (CE II, p. 315).

Isso é o que podemos observar em *Macbeth*: quando no primeiro ato a personagem Macbeth fica sabendo pelas feiticeiras que será rei e barão de Cawdor, não vemos nenhuma ambição desse tipo no seu horizonte de expectativas⁸⁷. No entanto, com esse acontecimento nasce a paixão que subjugará toda a sua subjetividade, paixão essa que será desenvolvida e crescerá e terá como fim chegar à sua realização. Nesse sentido, do mesmo modo como na tragédia antiga a ação deve ser una e ter um desdobramento⁸⁸, no drama moderno a paixão dá unidade ao caráter e a sua realização será o fim de todo agir da personagem. Semelhante à progressão da ação, o caráter progride sem nunca refletir sobre sua ambição e nunca recuar

87 Ele pergunta às feiticeiras: “Esperai, oráculos imperfeitos! Dizei-me mais ainda! Pela morte de Sinel, eu sei, tornei-me Barão de Glamis; mas como poderei ser de Cawdor? O Barão de Cawdor está vivo, um próspero gentil-homem... E ser rei, não está no horizonte de minha crença, nem tampouco ser Barão de Cawdor. Dizei-me, através de quem ficaste sabendo essa estranha informação?” (SHAKESPEARE, 1988, vol. I, p. 482).

88 Como afirma Aristóteles: “Assentamos que a tragédia é a imitação duma ação acabada e inteira, de alguma extensão, pois pode uma coisa ser inteira sem ter extensão. Inteiro é o que tem começo, meio e fim” (2013, p. 26).

nos fins propostos, de modo que Macbeth e Lady Macbeth só têm um caminho a seguir, que é levar sua ambição até o fim, mesmo que as consequências sejam a destruição completa e a loucura. Por isso, as personagens revelam na ação a interioridade apenas, aquilo que está se desdobrando no seu interior e que terá de chegar ao seu fim, sendo o desenvolvimento da ação a expressão e a consequência do desenvolvimento do interior⁸⁹.

Todavia, devido à qualidade formal do caráter e seu fechamento nessa interioridade do caráter, na qual predominam uma paixão que o unifica, a particularidade e a contingência, Hegel constata que “nenhuma *reconciliação objetiva* é possível” (CE II, p. 315). Se bem compreendemos essa afirmação, para Hegel a reconciliação é impossível porque essa autonomia formal infinita está afundada em sua interioridade subjetiva, particular, unilateral e contingente, para qual não há limite, não há nada substancial e universal, de modo que essa paixão avança sobre a objetividade, que é perpassada também pela contingência, como se fosse um incêndio florestal voraz indomável, o qual aumenta à medida que se alimenta e se realiza. Por sua vez, a objetividade não se deixa reduzir ao desejo único e contingente de uma subjetividade particular, sendo mais ampla e tendo suas leis, o exterior se impõe ao caráter, cumprindo o seu destino, de maneira que “[...] a única reconciliação para o indivíduo é seu ser em si mesmo infinito, sua própria firmeza, na qual ele está acima de sua paixão e do destino desta” (CE II, p. 315). O destino surge aqui como um destino da interioridade do sujeito e não algo imposto por uma força do exterior, sendo “consequente em si mesmo” o caráter não se pergunta e não se lamenta diante do seu destino trágico, mas o aceita e submerge nele, pois, como disse Hegel, ele está “acima de sua paixão”, pois a acolhe e suporta a sua contradição, mas numa forma que se dá somente “em seu ser em si mesmo infinito”, que no caso de Macbeth é a aceitação irresoluta do desdobramento de sua ambição, isto é, abraçar sua destruição⁹⁰.

89 Talvez uma passagem onde isso é explicitado textualmente seja aquela em que Macbeth decide matar a mulher e o filho de Macduff, ao saber que este fugiu para Inglaterra, dizendo a si mesmo na cena II do ato IV: “Tempo, tu antecipas minhas terríveis empresas! Os projetos fugitivos nunca se efetuam, a não ser que sejam acompanhados pela ação. A partir deste momento, *as primícias de meu coração serão as primícias de minha mão*. E, agora mesmo, para que os atos coroaem meu pensamento, *o que se pensa seja feito*. Assaltarei de surpresa o castelo de Macduff, tomarei Fife e passarei a fio de espada a mulher dele, os filhos e todos os infortunados que pertençam à sua linhagem. Nada de fanfarronadas loucas! *O ato eu o executarei, antes que a intenção esteja fria!*” (1988, vol. I, p. 511). Como podemos ver nas passagens em itálico por nós destacadas, a ação é um desenvolvimento do que se passa no coração, na intenção e no pensamento da personagem.

90 Quando Macbeth é informado pelo mensageiro que a floresta de Birnam se mexia, o que significava ser vencido, ele percebe que fracassará, abraçando as consequências catastróficas vindouras: “Se estiveres mentindo, serás pendurado vivo na árvore mais próxima, até que a fome te desseque! Se for verdade, o que estás dizendo, não me importa que faças comigo a mesma coisa!... Fraqueja minha resolução e começo a suspeitar do equívoco do demônio que mente debaixo da máscara da verdade. “Nada temas, até que o bosque de Birnam caminhe para Dunsinane”. Às armas! Às armas! Saíamos! Se for verdade o que este homem afirma, não haverá qualquer meio de fugir ou de ficar!... Estou começando a ficar cansado do sol e com vontade, agora, de que a máquina do Universo se reduza a migalhas!... Soai o sino do alarma!... Sopra, vento!

No segundo formalismo, nomeado “o caráter enquanto totalidade interior, mas não desenvolvido”, Hegel explora o modo da interioridade que não se exterioriza e permanece presa nesse interior ou se explicita pouco. Em primeiro lugar, o filósofo distingue uma primeira interioridade que não se exterioriza, que carece de abertura para o exterior e permanece presa na sua interioridade anímica. Talvez por se tratar de um aspecto interior sutil e fechado, Hegel empregará duas belas metáforas para se referir a este caráter. Em uma explora a imagem da pedra preciosa: “um tal ânimo é como uma pedra preciosa, que apenas brilha em pontos singulares, um brilhar que é então um relâmpago” (*CE II*, p. 316). Com essa imagem Hegel nos diz que esse caráter tem algo de valioso, nobre e profundo, uma joia que se mostra saindo para o exterior como se fosse um clarão repentino, um rompante do ânimo que se põe em movimento de modo muito singular. Em outra, o filósofo recorre a uma imagem marinha, na qual a superfície que aparece como calma e imóvel esconde na verdade seu profundo interior: “seu silêncio deve ser então, todavia, a quietude do mar, imóvel na superfície, de insondável profundidade, e não o silenciar do que é superficial, oco, embotado” (*CE II*, p. 316). Hegel parece indicar agora o aspecto problemático dessa interioridade no que diz respeito à sua exteriorização e realização, o que deve ser pensando também em termos de uma essência e da manifestação da essência, relação que será abordada principalmente em duas obras de Shakespeare.

A primeira e mais importante dessa interioridade é a personagem Julieta de Shakespeare, uma jovem de mais ou menos 14 anos, que num primeiro momento se mostra ingênua, inocente, apática e sem nenhum desejo, mas que, em seguida, desperta para o amor num rompante do seu interior que a toma completamente, que a determina na totalidade de seu existir, o que podemos ver na bela imagem criada por Hegel, onde mais uma vez emprega o recurso da metáfora:

de repente, vemos o desenvolvimento da energia inteira deste ânimo, da astúcia, da circunspeção, da força para sacrificar tudo, para submeter-se ao que é mais duro, de modo que o todo nos aparece como o primeiro desabrochar, de uma só vez, da rosa inteira em todas as suas pétalas e dobras, como um brotar infinito do mais interior fundamento sólido da alma, no qual antes nada tinha se distinguido, configurado, desenvolvido, mas que agora se apresenta a partir do espírito anteriormente fechado como um produto imediato do *único* interesse despertado, inconsciente de si, em sua bela plenitude e violência. Trata-se de um incêndio que uma única faísca provocou, um botão que, mal tocado pelo amor, inesperadamente se apresenta em plena florescência; mas quanto mais rapidamente se desenvolve, tanto mais rapidamente também perde suas pétalas e morre (*CE II*, p. 317).

Vem, destruição! Quero pelo menos morrer com os arnês às costas” (SHAKESPEARE, 1988, vol. I, p. 523).

Não deixa de ser curioso o fato de Hegel se utilizar de uma imagem para, como um escritor, tratar daquilo que ocorre na interioridade de Julieta, de modo que com esse recurso imagético o filósofo aponta para a passagem imediata de um estado de apatia e indeterminação a outro no qual a personagem passa a uma existência viva dominada e determinada por um sentimento exclusivo. Lembremos aqui que, até encontrar, por acaso, Romeu em uma festa preparada por sua família para aproximá-la de Páris, o marido a lhe ser arranjado, Julieta demonstra um desinteresse em relação ao matrimônio e ao amor⁹¹, bem como em relação à vida. Mas quando conhece ao acaso Romeu, um membro de uma família inimiga da sua, a vida explode em seu interior na forma do amor, o qual colidirá com a barreira da contingente oposição entre as famílias Capuleto e Montechio. Julieta aprende rapidamente a lição das barreiras que o mundo impõe ao seu amor na primeira vez que contesta os planos e interesses familiares de seu pai, o qual furiosamente lhe diz em tom de ameaça (Ato III, V) que suas alternativas são casar com Páris ou ser banida de sua casa e lançada à própria sorte na vida. Após isso, astutamente a personagem interpreta exteriormente uma filha submissa diante de sua família, comportando-se como boa moça, enquanto, por outro lado, podemos acompanhar o que se passa verdadeiramente no seu interior, seus pensamentos, reflexões⁹² e o que ela realmente deseja, com o emprego da técnica do monólogo interior utilizado pelo dramaturgo. Ela segue todos os passos do plano elaborado por Frei Lourenço, mas sucumbe diante das contingências mundanas e se suicida por não suportar a morte de Romeu, por não poder realizar seu amor, onde repousava toda sua existência. E é por isso que Hegel nos dirá que Julieta “[...] lança sua força indivisa em um sentimento determinante para a vida, se prende a isso com a força inquebrantável e tem sucesso ou sucumbe sem sustentação” (*CE* II, p. 317), seguindo na direção de um desabrochar para a morte.

O segundo exemplo de caráter interior não desenvolvido é Hamlet, caráter esse que melhor representa essa dimensão da interioridade e subjetividade modernas. Passados apenas

91 Quando perguntada sobre seu sentimento em relação ao casamento, ela diz: “É uma honra com a qual não sonho” (Ato I, III, p. 298). Na mesma cena, em seguida, após sua mãe relatar poeticamente a beleza exterior e interior de Páris, seu pretendente, perguntando-lhe se ela via com agrado o amor dele, Julieta exibe sua indiferença: “Procurarei gostar dele, se ver me levar a gostar; mas não lançarei meu olhar mais além, exceto se vosso consentimento lhe der força” (p. 299).

92 A astúcia de Julieta e sua capacidade crítica diante do mundo contingente dos interesses prosaicos que opõe as duas famílias e os dois amantes, o que significa que ela vê além do que sua família vê e apreende algo mais substancial, é o que podemos observar na seguinte passagem: (referindo-se a Romeu): “Somente teu nome é teu inimigo. Tu és tu mesmo, sejas ou não um Montechio. Que é um Montechio? Não é mão, nem pé, nem braço, nem rosto, nem outra parte qualquer pertencente a um homem. Oh! Sê outro nome! Que há em um nome? O que chamamos de rosa, com outro nome, exalaria o mesmo perfume tão agradável; e assim, Romeu, se não se chamasse Romeu, conservaria essa cara perfeição que possui sem o título. Romeu, Despoja-te de teu nome e, em troca de teu nome, que não faz parte de ti, toma-me toda inteira” (Ato II, II, p. 307).

dois meses da morte de seu pai, o Rei Hamlet, o qual fora assassinado por Cláudio, irmão do seu pai e quem esposou sua mãe, Hamlet, o príncipe da Dinamarca, diferentemente de todos, ainda sente profundamente a morte do pai. Ele está melancólico e enlutado, sendo o único que está perturbado com a morte do Rei e que sente a atmosfera eticamente degradada ao seu redor, de modo que assim ele encontra o espectro de seu pai, o qual lhe convoca para o dever de vingar a sua morte e fazer justiça contra o crime conforme a tradição exige. Muito mais acentuado que Julieta, Hamlet é um ânimo sensível, nobre e fechado em si, demasiado reflexivo e profundo, de maneira que ele intui e pensa o que os outros não veem, isto é, ele sente o mal e a perfídia contra seu pai sem indicações e sinais exteriores, o que significa que seu interior é rico justamente porque dele mesmo emergem as suspeitas do assassinato do seu pai e Rei Hamlet. O fechamento de Hamlet em sua interioridade se dá em face de uma exterioridade degradada que não oferece nenhum ponto de apoio e nenhuma verdade, pois mesmo diante do espectro do seu pai, que pede vingança ao filho, ele hesita e desconfia, não seguindo de imediato as indicações do espectro.

Com efeito, podemos, por meio do uso da técnica do solilóquio, acompanhar o que se passa no interior de Hamlet, suas reflexões intensas, seus desejos, sua loucura fingida, tudo que concorre para o desenvolvimento e realização das suas intuições e reflexões, o dever que o conduz para vingar⁹³ o mal. Nesse sentido, acompanhamos um ânimo que se retém na sua interioridade, onde se concentra sua potência, energia e conteúdo, mas que não desenvolveu sua existência no que diz respeito à ação e está exposto, como diz Hegel, “a mais cruel contradição” (*CE* II, p. 319) ao se deparar com os conflitos e infortúnios da vida, pois carece de preparo, experiência e habilidade para enfrentá-los. Diante do que lhe aflige e dos perigos que o cercam, ele se interioriza ante o exterior e, diferente de Macbeth, que age no imediatismo e sem pensar, Hamlet pensa demais e não sabe agir, de modo que ou se precipita ou perde a ação e é arrastado passivamente pela força dos acontecimentos. No entanto, ele não sai como Macbeth feito um descontrolado e raivoso matando no atacado, mas permanece contido, silencioso, refletindo e buscando o melhor e mais verdadeiro modo de agir no seu próprio interior. Mas o excesso de reflexão característico da modernidade⁹⁴ e a dificuldade em

93 Segundo Hegel, a vingança é o direito na forma imediata, cuja execução leva ao mau infinito (cf. *FD*, §102, p. 125), o que nos leva a pensar a contradição que se dá entre um sujeito mais reflexivo e uma ação imediata de uma ética da vingança que supõe um sujeito não reflexivo, cuja tensão mobiliza o andamento da peça.

94 Não é demais lembramos aqui a célebre e imortalizada passagem que expõe e condensa a condição de Hamlet: “Ser ou não ser, eis a questão! Que é mais nobre para o espírito: sofrer os dardos e setas de um ultrajante fardo, ou tomar armas contra um mar de calamidades para pôr-lhes fim resistindo? Morrer... dormir; nada mais! E com o sono, dizem, terminamos o pesar do coração e os mil naturais conflitos que constituem a herança da carne! Que fim poderia ser mais devotamente desejado? Morrer... dormir! Dormir!... Talvez sonhar! Sim, eis aí a dificuldade! Porque é forçoso que nos detenhamos a considerar que sonhos possam sobrevir, durante o sono da morte, quando nos tenhamos libertado do torvelinho da vida. Aí está a reflexão

chegar à ação adequada o levam ao fim trágico, pois ele não chega a agir com resolução firme e refletida, mas se apressa quando deveria pensar mais e assim fracassa no seu objetivo e sucumbe junto com o destino do todo. O que falta a Hamlet é uma saída para a ação com resolução refletida dotada de uma certeza objetiva, agindo com efetividade e precisão, muito diferente, por exemplo, de quando se equivoca e mata Polônio por engano. Ao contrário, ele permanece demasiado retraído em sua interioridade e não age de modo certo e na hora certa, pois as suas reflexões “desviam seu curso e deixam de ter o nome de ação”, sendo a personagem arrastada pelo desenrolar implacável dos acasos e do destino, no interior do qual é tragado junto com o todo. Com isso, a interioridade não se manifesta, não se explicita e se realiza.

Consideramos, portanto, que os caracteres formais até aqui apresentados podem ser resumidos da seguinte maneira: há dois lados em jogo nesse caráter, (a) trata-se da vontade infinita de uma subjetividade particular que se desenvolve em si mesma e, também, (b) um ânimo fechado em si mesmo que se mobiliza na totalidade de seu interior a partir de uma determinação anímica única, um fim único, onde se concentra toda a energia de sua individualidade. No entanto, quando tais caracteres se chocam com os acontecimentos exteriores, colidem com eles sem conseguir ultrapassá-los com êxito, embora a não realização do seu fim seja uma das consequências possíveis de levá-lo até as suas últimas consequências. O fim não se realiza e o caráter sucumbe, mas ele se reconcilia consigo mesmo na interioridade na medida em que o caráter abraça as consequências das suas ações e olha seu destino trágico nos olhos com um leve sorriso no rosto, o que significa que o caráter em Shakespeare tem a unidade ideal de se manter fiel a si mesmo.

Isso nos permite observar mais uma característica desses caracteres, a saber, o seu aspecto substancial, a Forma da subjetividade, que está diretamente ligada à sua consciência desenvolvida, reflexiva e à profundidade que repousa na liberdade que tais espíritos possuem, bem como o fato de serem algo mais elevado do que o que eles efetivamente são sob sua finalidade determinada. Aquilo que os mobiliza são os infortúnios e as colisões, mas até

que torna uma calamidade a vida assim tão longa! Porque, senão, quem suportaria os ultrajes e desdêns do tempo, a injúria do opressor, a afronta do soberbo, as angústias do amor desprezado, a morosidade da lei, as insolências do poder e as humilhações que o paciente mérito recebe do homem indigno, quando ele próprio pudesse encontrar quietude com um simples estilete? Quem gostaria de suportar tão duras cargas, gemendo e suando sob o peso de uma vida afanosa, se não fosse o temor de alguma coisa depois da morte, região misteriosa de onde nenhum viajante jamais voltou, confundindo nossa vontade e impelindo-nos a suportar aqueles males que nos afligirem, ao invés de nos atirmos a outros que desconhecemos? E é assim que a consciência nos transforma em covardes e é assim que o primitivo verdor de nossas resoluções se estiola na pálida sombra do pensamento e é assim que as empresas de maior alento e importância, com tais reflexões, desviam seu curso e deixam de ter o nome de ação... Agora, silêncio!... A bela Ofélia! Ninfa, em tuas orações, recorda-te de meus pecados!” (Ato III, I, p. 568).

mesmo isso, em alguns casos, como as bruxas de Macbeth, ou o espectro do Rei Hamlet, são um reflexo do próprio interior de Macbeth e de Hamlet. Tudo, de certa forma, tem sua origem e força nessa individualidade, embora se desdobre a partir do choque com os obstáculos exteriores. Mas o mais interessante na interpretação de Hegel é que, por mais estreito, vil e teimoso que tal caráter seja, ele sempre exhibe um lado que demonstra algo de superior, um espírito e um gênio que aponta para algo mais elevado do que seus interesses e fins limitados e finitos, uma altivez, como chama Hegel, e uma liberdade espiritual mais desenvolvida. Hegel distingue que isso não ocorre na tragédia francesa, pois esta não apresenta a liberdade das obras de Shakespeare, mas ações que se justificam, uma racionalidade que se impõe e determina de tal forma que não há liberdade. Nesse sentido, Hegel afirma que os melhores indivíduos dos franceses são inferiores aos piores dos dramas de Shakespeare, justamente por carecerem de liberdade e altivez, pois no bardo inglês

[...] não encontramos nenhuma justificação, nenhuma condenação, mas apenas consideração sobre o destino universal, em cujo ponto de vista da necessidade os indivíduos se colocam sem queixa e arrependimento, e veem afundar tudo e a eles mesmos a partir dele, como que fora deles mesmos (*CE II*, p. 321).

Caso tenhamos compreendido bem o texto de Hegel, podemos afirmar que a liberdade dos caracteres shakespearianos pode ser observada ao menos de duas maneiras: a primeira, mais evidente, está na ausência de uma limitação exterior e de uma imposição que venha de fora do caráter, o que significa que tudo se origina, se desenvolve e se limita a partir do próprio indivíduo, de sua subjetividade mais interior, sem uma justificativa exterior a ele, sem arrependimentos posteriores, ou deuses que já traçaram seu destino *a priori*, de modo que o todo dimana do indivíduo mesmo e ele se autodetermina. Numa palavra, os caracteres de Shakespeare nos ensinam o que é ser um indivíduo que se produz e se faz valer a partir de si levando seu ser e sua vontade infinita até as suas últimas consequências. Cabe lembrar que as personagens de Shakespeare têm uma constituição subjetiva moderna, mas vivem em um mundo medieval em crise e “[...] estão situadas em épocas de guerra civil, nas quais os elos da ordem e das leis relaxam ou se rompem e, desse modo, alcançam novamente a independência e a autonomia exigidas” (*CE I*, p. 201), o que lhes concede mais autonomia e liberdade na exposição. A segunda, que tais caracteres não estão limitados a sua única paixão, pois eles apresentam, em geral, uma ampla capacidade de pensar, imaginar e se relacionar que vai além dessa paixão que os move⁹⁵. Por todas essas considerações, a unidade ideal da Forma

⁹⁵ Sobre riqueza de caráter, Hegel afirma no *CE I* que um caráter não está preso a uma única paixão, pois ele é uma multiplicidade interior rica. Ele dá o exemplo de Aquiles e personagens de Sófocles, mas também menciona Romeu e Julieta: “No Romeu e Julieta de Shakespeare, por exemplo, Romeu tem o amor como seu pathos principal; contudo, nós o vemos nas relações as mais diversas com seus pais, amigos, seu pajem, em conflitos de honra e em

da subjetividade livre que, suportando a contradição de ter levado a cabo seus fins particulares da interioridade do conteúdo, é a dimensão espiritual universal da obra shakespeariana, “pois o ser humano é isso: não apenas trazer em si mesmo a contradição do múltiplo, e sim também suportá-la, e nisso permanecer idêntico e fiel a si mesmo” (CE I, p. 245)⁹⁶, eis o divino da interioridade absoluta em suas obras.

duelos com Tybalt, no respeito e na confiança ao monge e, mesmo na beira da cova, em diálogo com o farmacêutico, de quem comprou para si o veneno mortal; e sempre digno, nobre e de sentimento profundo. Igualmente Julieta compreende uma totalidade de relações com o pai, a mãe, a ama, o conde Paris e o padre. E ela permanece ao mesmo tempo compenetrada em si mesma e imersa em cada uma destas situações, e o conjunto de seu caráter é apenas um sentimento, penetrado e carregado pela paixão de um amor que é tão profundo e amplo como o ilimitado mar, de modo que Julieta pode dizer com razão: “Quanto mais eu dou, tanto mais também tenho: as duas coisas são infinitas”. Se, por conseguinte, é apenas um pathos que se expõe, ele deve desenvolver-se enquanto riqueza de si em si mesmo” (p. 244).

⁹⁶ Nos cadernos de Kehler lemos: “Na medida em que, pelo demais, se há dito que a realidade se determina mediante o conceito, mas que o conceito é a unidade e a realidade a exibição do mesmo, parece então que esta unidade simples se contradiz com a recíproca exterioridade. Não obstante, podemos nos tranquilizar a respeito. Se não existisse mais que aquilo que não tolera contradição, então não poderia existir nada vivo. A vida (e mais ainda o espírito) é a força de poder suportar a contradição; o processo da vida é ser em cada caso sua contradição e a dissolução desta, o querer ser autônomo dos membros e a superação – assunção desta autonomia” (HEGEL, G. W. *F. Filosofia del arte o estética*. (verano de 1826). Apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler. Trad. Domingo Hernández Sánchez. Edição bilingue. Madrid: Abada Editores, 2006, p. 119).

4 O FIM DA INTERIORIDADE ABSOLUTA NA SUBJETIVIDADE MODERNA

Se quisermos falar de modo subjetivo do surgimento inicial da arte [...]. O homem que ainda não se admira por nada, vive ainda no embotamento e na apatia. A ele nada interessa e nada é para ele, pois ele ainda não se separou e se libertou por si mesmo dos objetos e de sua existência singular imediata. Mas por outro lado, aquele que não se admira mais por nada, considera a exterioridade inteira como algo do qual se assenhorou – seja no modo abstratamente racional de um esclarecimento universal humano, seja na consciência nobre e mais profunda da liberdade e universalidade espiritual absoluta – e por conseguinte transformou os objetos e sua existência em inteligência espiritual autoconsciente (CE II, p. 37).

Segundo o lado objetivo, o início da arte se encontra na mais estreita conexão com a religião (CE II, p. 38).

Neste terceiro capítulo gostaríamos de desenvolver a ideia de que a interioridade absoluta [absolute Innerlichkeit] é a interioridade do espírito subjetivo mesmo se constituindo enquanto interioridade religiosa cristã, mas que vai se desdobrar até ser ultrapassada pela interioridade absoluta racional [filosófica] na modernidade. O sentido de absoluto dessa interioridade pode ser apontado como sendo duplo: a) a interioridade do absoluto como Deus, e b) a interioridade absoluta como interioridade abstrata que se separa da exterioridade (a qual pode ser observada também em "a)"). Além disso, trata-se de uma interioridade espiritual e subjetiva, que se sabe nesse interior e nele se encontra. A arte, por sua vez, toma-a como seu objeto e expõe em forma artística sensível essa gênese e o desenvolvimento da interioridade espiritual até ela chegar na forma da interioridade do pensamento na modernidade, momento quando a Forma de arte romântica se ultrapassa e se dissolve como Forma de arte. De um ponto de vista mais sistemático, a interioridade espiritual é a *verdade* da interioridade material e da vida, de modo que a interioridade absoluta deve ser compreendida na sua relação não só com o espírito, mas também com o espírito absoluto e na realização da liberdade. Mas isso não é tão simples em Hegel, pois tudo é processo em seu sistema e, por isso, a interioridade absoluta também vai ter de ser apreendida em seu movimento de explicitação e desenvolvimento que resulta na sua verdade. Nesse sentido, precisamos repensar, à luz do que expusemos nos capítulos anteriores, a relação entre Forma e conteúdo no romântico, para que nos dirijamos a uma compreensão no todo do seu desenvolvimento.

Rememoremos que o verdadeiro conteúdo da Forma de arte romântica é a interioridade absoluta e que sua Forma é a subjetividade espiritual enquanto apreensão de sua autonomia e liberdade, apresentando-se como absoluto que

[...] a arte conhece agora apenas *um* Deus, *um* espírito, *uma* autonomia absoluta, que permanece enquanto o saber e o querer absoluto dela mesma consigo mesma em

unidade livre, e não mais se desfaz naqueles e funções particulares, cuja única coesão era a coerção de uma necessidade obscura (*CE II*. pp. 254).

Tal Conteúdo está além da arte na medida em que ele é do âmbito da representação religiosa e vai ter que se manifestar na efetividade na forma dos homens, quer dizer, é o ser humano que vai concretizar essa interioridade e vai se apreender como autônomo e livre. Assim, é o homem que vai realizar a verdade da subjetividade, da autonomia e da liberdade, de modo que, para isso, ele precisa vencer e superar a sua naturalidade no espírito.

Ora, é isso que podemos observar se desenvolvendo na Forma de arte romântica na medida em que ela é uma arte cristã e expõe o desenvolvimento do Conteúdo cristão. Isso não significa que a Forma de arte romântica não apresente outros elementos exteriores ao cristianismo, mas sim que o que se passa nela como mais essencial é o movimento interno do cristianismo, isto é, da interioridade espiritual absoluta que esta religião apresenta. É o que Hegel, no *CE II*, esquematiza como sendo as Formas da subjetividade absoluta e também o modo de exposição do seu conteúdo, de sorte que é possível observar uma relação entre Forma e conteúdo que armará a estrutura desenvolvida na Forma de arte romântica. As Formas e o conteúdo se articulam e se desenvolvem num movimento triplo, sendo que a relação entre a interioridade e a exterioridade vai se apresentar como o desenvolvimento da interiorização do espírito cada vez mais em si, o que por sua vez, deve ser também compreendido como uma superação da naturalidade e da exterioridade, movimento que se desenvolverá ao longo do cristianismo. Mas, perguntemos, quando o cristianismo se realiza no protestantismo, como fica a arte? Pensando na subjetividade e interioridade, o que se apresenta como essencial nesse momento? O que se verificará é que a interiorização do espírito e a superação da exterioridade vai projetar uma configuração do espírito que não mais se interessa pelo sensível como algo essencial e não vai se expressar no sensível, o que conduz à superação da arte. No cristianismo isso vai ser a realização da religião verdadeira como representação, o que significa o esfumaçamento paulatino do elemento sensível, simbólico e imagético, à medida que essa religião se espiritualiza e adentra o campo significativo e não imagético da fé protestante⁹⁷. Mas, antes dessas consequências serem apresentadas, é preciso retornar às Formas e ao seu conteúdo.

A primeira Forma da subjetividade absoluta é o Deus mesmo encarnado, o que abre o espaço do círculo religioso da arte romântica. Já tratamos dele e agora queremos apenas apontar para os seus detalhes. Um Deus em forma humana é o absoluto em forma humana,

⁹⁷Agradeço às importantes contribuições do pesquisador Raphael Feliciano Almeida sobre o tema da representação em Hegel para nosso trabalho.

mas não como um Deus meramente em si, mas sim *um e único* Deus consciente de si mesmo em sua interioridade como tal. Essa subjetividade absoluta vai ter o seu conteúdo correspondente, que é a interioridade desse absoluto, o sentimento e todo universo do ânimo que quer estar em unidade com esse absoluto essencial, e que, por sua vez, vê o mundano como inessencial e não quer realizar nada neste mundo e em função deste mundo, pois tudo se direciona para esse mar universal da interioridade e para o reino de Deus. Essa, portanto, é a primeira relação da Forma Subjetividade com o conteúdo interior, bem como da relação desse interior absoluto com o seu exterior mundano. Um dos sentidos mais fortes do que significa o romântico em Hegel é o do “*aparecer* do interior no exterior, mas sem sair do interior”, o que remete a uma definição de liberdade em Hegel, a saber, como *estar junto de si mesmo no seu outro*⁹⁸. Num certo sentido, aqui podemos observar tanto a interioridade aparecer como interioridade por meio do corpo e em si mesma, bem como o absoluto no mundo, mas sem ser deste mundo, como se também aparecesse por meio do mundo. O que se comemora, então, é o fato de que Deus encarnou no mundo como um ser humano e trouxe a salvação e liberdade espirituais para a humanidade, vencendo a mundanidade e se reconciliando com os homens. Uma das características que esse conteúdo da interioridade absoluta possui é o de reconciliar-se nessa interioridade beatamente, como paz advinda com a reconciliação no espírito do Reino de Deus. A conversão religiosa aparece nesse âmbito como o ponto fundamental. A arte particular correspondente para *melhor* representar este conteúdo é a pintura, mais precisamente a pintura italiana, a qual apresenta-nos tal interioridade absoluta tanto nela mesma como manifestação do divino universal reconciliador no mundo, assunto do qual já tratamos no seu próprio tópico.

O segundo momento da Forma da subjetividade absoluta é afirmativo e decorre da experiência da negatividade dessa primeira verdade, pois o círculo religioso, que tinha a sua reconciliação e a negação do mundo e da carne como dados, vai se mostrar como um processo, uma atividade de luta sacrificial para vencer a morte. Morte aqui deve ser compreendida como tudo o que é da ordem do finito, o que é oposto ao espírito, isto é, o corpo, o natural, os impulsos naturais da alma, que não serão vencidos facilmente. Diante disso, a subjetividade vai refletir em si mesma e sua autonomia vai aparecer como uma

98 “[...] a liberdade é justamente isto: estar junto de si mesmo no seu Outro; depender de si, ser o determinante de si mesmo” (ECF I, §24, ad. 2, p. 287), como ocorre na arte: “Este ser-um [Einssein] dela em seu outro é o Conteúdo autenticamente belo da arte romântica, seu ideal, que tem essencialmente enquanto sua Forma e fenômeno a interioridade e a subjetividade, o ânimo, o sentimento. O ideal romântico expressa, por conseguinte, a relação com o outro espiritual, que está de tal modo ligado com a interioridade [Innigkeit], que apenas neste outro a alma vive na interioridade [Innigkeit] consigo mesma. Esta vida em si mesma em um outro é, enquanto sentimento, a interioridade [Innigkeit] do amor” (CE II, p. 268).

autonomia pessoal e humana, a qual emerge como produto da subjetividade religiosa. O conteúdo correspondente da interioridade absoluta é uma interioridade [Innigkeit] como honra, amor e fidelidade humanos, sentimentos pessoais que expõem um sujeito que busca sua autonomia absoluta no espaço do humano. Se o sujeito na religiosidade anterior era livre somente na medida em que negava o mundano, agora ele amplia seu conteúdo e também busca sua liberdade no mundano a partir de sentimentos humanos da subjetividade. Nesse sentido, a relação da interioridade com a exterioridade é reposta e vai ser campo de batalha para a afirmação da subjetividade. A arte que melhor expressa esse conteúdo é a narrativa da Cavalaria, na qual, como já vimos, expõe-se uma subjetividade que saiu do âmbito espiritual e entrou na mundanidade a partir de sentimentos mais humanos, embora ainda esteja permeada pelo religioso como seu pano de fundo.

O terceiro momento da Forma da subjetividade absoluta aparece como o ser humano, isto é, não mais o “círculo religioso” mas sim o “[...] círculo humano” (CE II, p. 258), o que é um desenvolvimento da subjetividade e da interioridade que buscou se afirmar a partir de determinações humanas no mundo. E se no momento anterior ao humano e mundano havia o domínio da negação destes, ou melhor, uma afirmação apenas do *além*, agora o que prevalece é a afirmação, sendo o resultado histórico do movimento de ascese do *espírito* mesmo no interior de si mesmo. O que significa, em termos concretos, que o ser humano se reconciliou consigo mesmo no interior de sua subjetividade depois de ter passado pelo seu outro, o natural, finito e exterior. O movimento desenvolvido da interioridade nos três momentos explicitados na Forma de arte romântica segue partindo de uma interioridade abstrata, que se exterioriza no mundo e retorna a si a partir deste mundo. Interior e exterior se relacionam numa tensão que é a cisão que estabelece os dois mundos do romântico, (a) um espiritual em si mesmo acabado, um ânimo reconciliado e, por outro lado, (b) o “reino do exterior” liberto do espírito e do interior, uma “efetividade completamente empírica” (CE II, p. 261). Interior e exterior são opostos, mas ambos estão livres um do outro no romântico, de modo que a elevação do espírito a uma interioridade absoluta vai pôr e efetivar também este exterior livre. Mas a essa cisão precisa ser superada, o que pode ser verificado, em sua versão formal, nesse terceiro momento do ser humano, pois, se antes o exterior lhe aparecia como o mal, o finito, agora ele venceu definitivamente esse mal dissolvendo essa oposição. Nas palavras de Hegel:

Por um lado, a saber, o espírito, porque conquistou a afirmação consigo mesmo, se comporta ele mesmo neste terreno como um elemento legitimado e satisfeito, do qual ele apenas ressalta este caráter positivo e se espelha a si mesmo nele em sua

satisfação e interioridade afirmativas; mas, por outro lado, o mesmo conteúdo é rebaixado à mera casualidade, casualidade que não deve reivindicar nenhuma validade autônoma, uma vez que o espírito não encontra nela sua verdadeira existência e, por isso, apenas chega consigo mesmo à unidade na medida em que dissolve para si mesmo esta finitude do espírito e da natureza como algo finito e negativo (CE II, p. 258).

Como podemos ver, a interioridade espiritual se afirmou em si mesma e se legitimou, o que resulta numa satisfação que não teme mais a exterioridade, pois esta lhe aparece como algo casual e sem validade em si mesma, ou melhor, sua validade reside apenas no que ela é para a interioridade espiritual afirmada e, em si mesma, ela está solta na contingência. Numa palavra, podemos afirmar que o movimento que vai da primeira Forma da subjetividade absoluta e seu conteúdo é aquele que passa de uma aversão ao natural e finito para a indiferença para com esse finito, de modo que este não é mais um problema que aflige a interioridade espiritual uma vez que ela é *para* ela. Nesse sentido, do lado do conteúdo, o que verificamos é essa subjetividade espiritual interior que está segura em si mesma se expressando na exterioridade com uma alegria e satisfação interiores, que foi resultado também da religião cristã protestante, na qual prosperar no mundo e se envolver com ele é uma realidade do espírito. Tendo em vista que nos três momentos o que se verifica é uma interioridade espiritual na qual o sujeito se quer e se sabe livre e autônomo, uma espécie de refúgio espiritual contra a completa exterioridade e necessidade da finitude da natureza, a liberdade agora também não deixa de ser uma realização de cunho religioso, mas um religioso de outra ordem, isto é, o protestantismo que destituiu o catolicismo e deixou livre o homem na sua interioridade espiritual, cuja fé não tem os sacerdotes mediadores, nem doutrinas e leis a seguir, mas uma relação da pura consciência e sensibilidade na relação interior com Deus e a certeza de que *apenas* essa fé o salva. Mas também não há o elemento imagético da representação de Deus, pois este se confunde com Sua palavra, a linguagem/signo da representação como escritura, chegando à efetivação da religião como representação. Nessa interioridade e abstração, o agir e o prosperar no mundo são realizados em paz e felicidade uma vez que a salvação está garantida apenas na fé. A divindade e a espiritualidade definitivamente não se encontram mais em nenhum lugar que não seja na interioridade espiritual do crente, sendo agora o mundo um convite à vida para aquele que tem essa fé em Cristo, quem, segundo Lutero, a quem Hegel segue, “[...] venceu por nós o pecado, a morte e o inferno, tornando-nos assim justos, vivos e bem-aventurados, não por causa de nossas obras, mas por suas próprias obras, por sua morte e o seu sofrimento, a fim de que aceitemos a sua

morte e a sua vitória como se nós mesmos a tivéssemos realizado” (LUTERO, 1997, p. 77)⁹⁹, de modo que a fatura do pecado já foi paga. O que se apresenta então é uma interioridade que vive para si na fé que reside em sua interioridade, onde se passa a sua relação com o divino, a partir da qual ela se encontra no mundo, em sua autonomia e liberdade. Podemos indicar como uma expressão artística desse momento a pintura holandesa. Por outro lado, o que Hegel considera mais propriamente no círculo humano são os dramas de Shakespeare, nos quais o religioso não opera mais como fundamento da ação dos homens e da sua liberdade, mas sim as leis e o Estado, o que foi conquistado com a libertação do homem dos dogmas católicos e, posteriormente, na Revolução Francesa e na *Aufklärung*. Nesse sentido, os dramas de Shakespeare expressam, na forma da poesia dramática, uma interioridade e subjetividade absolutas que são pálidas no que se refere ao divino. Pensando os caracteres de Shakespeare no sentido da definição do conteúdo e Forma da arte romântica, a qual já mencionamos e que coloca a questão de nosso trabalho, como uma interioridade absoluta que se apreende em sua autonomia e liberdade, verificamos que eles são, dentre todos os três momentos do romântico nos quais encontramos essa busca de autonomia e liberdade, aqueles que expressam o momento mais elevado dessa definição. No entanto, acreditamos que as dificuldades que as personagens representam em suas colisões com o mundo exterior, bem como tendo como única reconciliação possível aquela que se desenvolve na própria interioridade, tudo isso aponta para as dificuldades de expressão da própria arte no que se refere à sua capacidade de expressar o absoluto. A subjetividade moderna e suas exigências, no que diz respeito à necessidade de reconciliação de sua cisão, vai exigir muito mais do que a religião enquanto religião permitiu até esse momento, pois a relação da interioridade absoluta formal com o

99 Na doutrina de Lutero, o que importa na religiosidade do cristão é a fé e entrega *absolutas* a Jesus Cristo como salvador dos homens do pecado, o que significa que o cristão que crê na sua interioridade mais profunda no Salvador está imediatamente salvo e livre, o que cumpre por si todos os mandamentos. Mas não só isso, pois a relação com Deus se dá diretamente por Sua palavra nas escrituras, a linguagem que representa por signos e que destitui qualquer representação imagética e sensível do divino. Por sua vez, a unidade do cristão com Cristo pela fé e pela palavra é de tal ordem que tudo o que é daquele que crê (pecado, virtude, vício) passa a ser de Cristo, e tudo o que é de Cristo passa a ser do crente, transformando-se num único corpo. A liberdade é assim encontrada segundo Lutero: “Tal a Palavra, tal a alma, à semelhança do ferro que unido ao fogo se torna vermelho e incandescente como o fogo. Vemos, então, que a um cristão basta a fé, e ele não necessita mais de nenhuma obra para ser justo. Uma vez que se ele não necessita mais de nenhuma obra é porque certamente está desobrigado de todos os mandamentos e todas as leis, e se está desobrigado, ele certamente será livre. Essa é a liberdade cristã: é unicamente a fé, é ela que faz, não que nos tornemos ociosos ou maus, mas que não necessitemos de obra alguma para obtermos a justiça e a bem-aventurança” (1997, p. 35). Hegel parece afinar suas ideias no mesmo diapasão: “Na Igreja luterana, a subjetividade e a certeza do indivíduo são tão necessárias quanto a objetividade da verdade. Para os luteranos, a verdade não é um objeto fabricado; é o próprio sujeito que deve se tornar verdadeiro, ao desistir de seu conteúdo particular em troca da verdade substancial e apropriar-se dessa verdade. Dessa forma, o espírito subjetivo torna-se livre na verdade, nega a sua particularidade e em sua verdade chega a si mesmo. Assim, a liberdade cristã tornou-se real. Quando se coloca a subjetividade meramente no sentimento, sem esse conteúdo, permanece-se na mera vontade natural” (FH, p. 346).

exterior, da qual acabamos de tratar, vai ter de ser ultrapassada, pois as personagens de Shakespeare são autonomias abstratas e autorreferentes. Assim, temos de nos colocar a seguinte pergunta agora: se o conteúdo da Forma de arte romântica é o Conteúdo da religião cristã, o que lhe acontece quando este Conteúdo se realiza e chega à sua verdade (protestantismo)? Uma pergunta que acreditamos ser legítima, uma vez que ela expressa o mesmo que se passou com as outras Formas de arte, isto é, a simbólica e a clássica, que também se dissolveram à medida que Forma e conteúdo entraram em dissolução. Podemos afirmar que na Forma de arte romântica a interioridade espiritual como *Innigkeit* é o ponto que sustenta a configuração artística, interioridade que tem de se manifestar com autonomia e liberdade. Como já dissemos, no protestantismo, o momento mais alto da religião revelada, o cristianismo se efetiva como representação, pois elimina todo elemento sensível e imagético e permanece na palavra (linguagem/signo) de Deus e sua abstração. A arte, por sua vez, acompanhou o desenvolvimento da religião cristã, partindo da presença física de Cristo no mundo, passando pela sua presença como ausência na comunidade espiritual, cuja rememoração se apresentava nas pinturas cristãs, chegando à sua máxima abstração no protestantismo com a fé e a palavra, o que elimina todo elemento sensível na expressão do divino. No entanto, apesar disso, a contradição na religião em ultrapassar a cisão se manifesta na medida em que a Forma da religião não escapa do elemento sensível e imagético na exposição do absoluto: ela ainda o faz de modo imagético e exterior, pois não consegue ir além da exposição do absoluto mítica e naturalmente como Pai, Filho e espírito.

Diante disso, devemos nos perguntar: se essa autonomia e liberdade bela se esvai dessa dimensão interior sensível, como fica a Forma de arte romântica? Se Forma e conteúdo não se separam em Hegel, mas são dialeticamente a mesma coisa, é necessário dizer que a Forma de arte romântica é ultrapassada, como afirmou o próprio Hegel:

O conteúdo e a Forma do *terceiro* capítulo podem ser designados de modo geral como *autonomia formal do caráter*. Se a subjetividade, a saber, chegou ao ponto de a autonomia espiritual ser para ela o essencial, então o *conteúdo particular*, com o qual ela se une como se fosse um conteúdo seu, também compartilhará da mesma autonomia, a qual, todavia, apenas pode ser de espécie formal [*formellen*], uma vez que não reside na substancialidade de sua vida, tal como no círculo da verdade religiosa em si e para si existente. Inversamente, também a forma das circunstâncias externas, das situações e do enredamento dos acontecimentos torna-se para si mesma livre e se lança, por isso, na aventura [*Abenteuerlichkeit*] arbitrária. Desse modo, alcançamos em geral como ponto final do romântico a contingência do exterior assim como do interior e um desfazer-se destes lados, por meio de que a arte mesma se suprime [*aufhebt*] a si e mostra para a consciência a necessidade de adquirir para si Formas mais elevadas, do que a arte é capaz de oferecer, para a apreensão da verdade (CE II, p. 263).

Como podemos observar, a subjetividade que se desenvolve nos dramas de Shakespeare, dos quais já tratamos no capítulo anterior, é do tipo que tem como essencial a sua autonomia espiritual em si mesma, e não mais um conteúdo espiritual divino. Mas ela é uma autonomia *formal*, quer dizer, unilateral e fechada em si mesma, referente apenas a si mesma. Por sua vez, o conteúdo é particular e sem substancialidade ética, e por isso contingente, o que resulta numa abstração carente de objetividade que está em oposição ao exterior. Este, por sua vez, como acompanhamos anteriormente, no romântico está livre e destituído de qualquer essencialidade, contra o que o indivíduo se lança a partir de sua autonomia formal e se enreda em aventuras que repousam na contingência e arbitrariedade. Assim, o sujeito se fecha num conteúdo particular seu, determina-se nele, saindo para agir e concretizar seus fins particulares num mundo contingente, o que, segundo o trecho acima, vai resultar numa dissolução da interioridade subjetiva e da exterioridade em mera contingência, pois ambos se sustentam sobre o vazio e contingente. A arte suprema nesse momento é exemplificada com as obras de Shakespeare, sobretudo Hamlet. Nesta obra, o sujeito formal dispõe de liberdade e pensa *para* e *como* agir, sendo instado a agir pela vingança, o direito na imediatidade, o que não condiz com o modo de sua subjetividade reflexiva. Nesse sentido, o conteúdo que vimos se desenvolver como interioridade anímica, isto é, como *Innigkeit*, aparece em Hamlet já se encaminhando para a forma do pensamento. Hamlet é assolado pela contradição entre ter e querer se vingar, e pensar e refletir sobre a ação, coisas que, como a peça nos mostra, não andam juntas e tudo se dissolve no final em contingência e comicidade, sem que a ação se concretize. O que Hegel parece sinalizar aqui é o problema da ação e do pensamento no contexto da subjetividade moderna, na qual o Eu e a sua universalidade no pensamento emergem como um Conteúdo essencial novo na vida do espírito.

Nesse sentido, é flagrante nesse momento que desde o início o que está em jogo na filosofia da arte de Hegel é algo mais amplo do que uma mera consideração abstrata e solta sobre a arte, pois o filósofo considera a produção artística da humanidade desde o ponto de vista de seu sistema de pensamento, no qual se busca expor o desenvolvimento da vida do espírito e do mundo. Pensando a partir da estrutura da *ECF*, a Ideia é a interioridade absoluta, a Natureza é a exterioridade absoluta, e o Espírito é a interioridade absoluta em si e para si desenvolvida como espírito absoluto. A substância, por sua vez, é sujeito, conforme o §18 da *FE*¹⁰⁰, de sorte que o espírito se manifesta de modo imanente na consciência humana, a qual

100 Como bem comenta Bourgeois: “Ora, o hegelianismo – é assim que ele resume seu projeto – quis elevar a substância à subjetividade, ler na própria necessidade absoluta, como conteúdo que faz manifestar sua forma, a liberdade absoluta. Em seu sentido verdadeiro, o absoluto é, para Hegel, de tipo não-essencial ou substancial, mas subjetivo ou conceitual, isto é, ato criador. O hegelianismo elabora conceitualmente a noção de criação, tomada da representação religiosa, para fazê-la designar a atividade conceitual ela própria: o ser se

avança a cada vez se tornando mais singular e o sujeito absoluto como mais universal, sendo o espírito absoluto o espírito mais interior¹⁰¹, cuja interioridade absoluta vai se manifestar no sensível, na representação e no pensamento. À arte cabe aquilo que é possível ser expresso na sua forma, de maneira que o que acompanhamos em nosso trabalho foi a expressão desse conteúdo que se desenvolve e se supera à medida que o espírito avança e se desenvolve como absoluto, o que significa superar a interioridade absoluta do sensível e da representação na interioridade absoluta do pensamento, quando a interioridade absoluta é o *Eu* universal que emerge na modernidade. Em resumo, o que podemos apontar é que a interioridade absoluta [absolute Innerlichkeit] como *Innigkeit* sensível deixa de ser interessante para o espírito absoluto, pois o *Eu* que se sabe universal, o qual é a verdade da interioridade absoluta e decorre das suas Formas anteriores, revela-se como o objeto essencial da vez. Embora nosso trabalho esteja limitado à estética e não possa enveredar a fundo pelos caminhos seguidos pela interioridade absoluta na racionalidade da filosofia, cabe-nos ao menos apresentar essa passagem.

4.1 A emergência do Eu na modernidade

O efeito principal que teve a filosofia kantiana foi ter despertado a consciência dessa interioridade absoluta¹⁰²; que embora – por causa de sua abstração, sem dúvida – não pudesse, em direção a nada desenvolver-se a partir de si mesma, nem produzir nenhuma determinação, nem conhecimentos nem leis morais, recusa-se absolutamente a deixar agir e ter valor nela qualquer coisa que tenha o caráter de uma exterioridade. O princípio da independência da razão, de sua absoluta autonomia em si mesma, deve ser considerado de agora em diante como princípio universal da filosofia, e também como um dos preconceitos da época (ECF I, §60, p. 136).

No sistema hegeliano o absoluto se interioriza como subjetividade, como substância que é também sujeito, cuja realização se dá na forma do sujeito humano. Nesse sentido, em todo o desenvolvimento do mundo pode ser observado o processo de interiorização que culminará na realização do conceito de Eu no sujeito moderno. Podemos encontrar a pré-história da subjetividade e da interioridade na *Antropologia*¹⁰³ do sistema hegeliano, de modo que devemos compreender o processo de interiorização do espírito desde a Idéia, passando pela natureza e chegando ao espírito. Segundo Hegel,

transforma, a essência produz, o conceito cria” (2004. p. 248).

101Cf. Bourgeois, 2004, pp. 150-151.

102Na versão brasileira que utilizamos, a tradução está invertida, isto é, *absoluten Innerlichkeit* foi traduzido como “absoluta interioridade”. Nós modificamos a tradução para uma fidelidade maior tanto ao pensamento de Hegel quanto ao nosso trabalho.

103A Antropologia é a primeira parte do Espírito Subjetivo, a qual também é a primeira parte da intitulada “Filosofia do espírito [Die Philosophie des Geistes]” do terceiro volume da *ECF*.

como determinidade distintiva do conceito do espírito, deve ser indicada a idealidade, isto é, o suprasumir do ser-outro da ideia, o seu retornar e ser-retornada de seu outro para si mesma; enquanto ao contrário, para a ideia lógica, o distintivo é o imediato e simples ser-dentro-de-si [*Insichsein*]; para a natureza, porém, é o ser-fora-de-si [*Außersichsein*] da ideia (*ECF* III, §381, ad. p. 16).

Podemos observar nesse trecho que a ideia lógica é a interioridade abstrata (absoluta), como ser-dentro-de-si, enquanto que a natureza, o oposto disso, a exterioridade ou o ser-fora-de-si da Ideia. Por sua vez, o espírito é a *idealidade* que conserva os dois, isto é, a interioridade na exterioridade. Nesse sentido, tudo se passa como se o processo de idealização e espiritualização necessariamente tivesse que se desdobrar passando pela interiorização da natureza. E esse *Insichsein* da ideia, que passa pelo *Außersichsein* da natureza, é a *Innerlichkeit* no Espírito, pois:

como o espírito, também a natureza externa é racional, divina, é uma exposição da ideia. Contudo, na natureza manifesta-se a ideia no elemento do “fora-um-do-outro”; ela não é só exterior ao espírito, mas, porque é exterior a este, porque é exterior à interioridade [*Innerlichkeit*], essente em si e para si, que constitui a essência do espírito, ela justamente por isso, é exterior também a si mesma (*ECF* III, § 381, p. 16).

A exterioridade da natureza reside no seu caráter espacial, temporal e atômico. A interioridade, por sua vez, é a essência do espírito, pois é algo que é em si e para si [*an und für sich seienden*] a exteriorização que retornou a si, de modo que sempre a interioridade tem de ser pensada nesse movimento de ir e vir, de um sair e retornar a si. Na natureza, por exemplo, nas plantas, mesmo em seu momento de maior complexidade e desenvolvimento, Hegel comenta que podemos aí ver uma unidade de diferenças, mas “[...] essa unidade permanece uma unidade incompleta, porque o processo de articulação da planta é um “ir-fora-de-si” do sujeito vegetal; cada parte é a planta inteira, uma repetição dela; os membros, pois, não são mantidos em uma perfeita submissão à unidade do sujeito” (*ECF* III, § 381, p. 17). Nesse sentido, nas plantas não há uma relação entre o todo e suas partes orientada para uma dada unidade, de modo que não há assim uma unidade que pode ser chamada de subjetiva. Essa falta de unidade interior é a pura exterioridade da natureza, o que implica a ausência de liberdade, isto é, a necessidade, o oposto ao espírito. Assim, a planta é exterioridade porque não tem unidade interior no sentido de um sujeito que organiza essa unidade sob si, e esse é o motivo pelo qual Hegel afirma que ela é um “desenvolver-se de-dentro-para-fora”, um crescimento que avança no sentido da exterioridade, um expandir-se que se exterioriza sem um *si* organizador das partes, pois estas são a repetição do todo. Isso fica mais claro se pensarmos que de uma planta podem ser tiradas mudas que podem ser replantadas sem

prejuízo para a primeira. Pensar que isso pode ser feito quase que ao infinito dissolve a ideia de uma unidade subjetiva.

Embora ainda seja o plano da natureza, o reino animal é mais elevado e apresenta algo mais, pois nele há uma relação orgânica entre suas partes que se orienta a partir de uma unidade dada pela sensação, a qual “[...] é justamente essa onipresença da unidade do animal em todos os seus membros, os quais comunicam imediatamente cada impressão ao todo uno, que no animal começa a vir-a-ser para si” (*ECF* III, § 381, ad. p. 17). Assim, com a sensação se tem a unidade do organismo animal, um sentir totalizante do indivíduo, pois o corpo sente na sua totalidade como um único indivíduo, o que pode ser compreendido como um primeiro sentido de interioridade subjetiva, na qual “[...] reside [o fato de] que o animal é determinado por si mesmo, de dentro para fora, e não simplesmente de fora; quer dizer, o animal tem impulso e instinto” (*ECF* III, § 381, ad. p. 17). Como podemos observar, esse determinar de dentro para fora, ou seja, *interior*, na forma de impulso e instinto, é o que confere uma unidade interna ao corpo animal. Mas essa unidade interior está em oposição com o exterior, pois a contradição do animal é sua oposição ao natural exterior na necessidade de autoconservação. No entanto, essa oposição só é solucionada quando o Outro do animal é ele mesmo na forma do sexo oposto, com quem ele se une e se perpetua como universal, onde ocorre “[...] o ponto mais alto da natureza viva [...]” (*ECF* III, § 381, ad. p. 18), a saída na mera necessidade exterior para encontrar no gênero comum com o Outro a unidade com ele. No entanto, ainda não há liberdade neste indivíduo, pois nele

[...] a alma animal [...] aparece sempre como uma só [coisa] com a determinidade da sensação ou excitação, como ligada a uma determinidade [única]; o gênero só é para o animal na forma da singularidade. Ele apenas sente o gênero, nada sabe sobre ele; no animal a alma ainda não é para a alma, o universal como tal [não é] para o universal (*ECF* III, § 381, ad. p. 18)¹⁰⁴.

Apenas sentir o gênero significa não pensá-lo, não sabê-lo, mas senti-lo na intuição de modo imediato. Ser uno com a *sensação* é estar determinado e preso à sua contingência, de modo que o animal não pode ser outra coisa senão o que ele sente. O animal *não sabe* que

104 Uma diferença entre alma [Seele] e espírito pode ser encontrada nos *CE* quando Hegel trata da natureza espiritual humana e aborda a bela forma da escultura grega, a qual é a forma humana. Ele diferencia dois tipos de corpos, a saber Lieb, o corpo animal com a alma, e Körper, o corpo humano com espírito, de modo que “[...] a forma humana não é, como a animal, a corporalidade apenas da alma, porém do espírito. Espírito e alma, a saber, devem ser essencialmente diferenciados. Pois a alma é apenas este ser-para-si ideal [ideel] simples do corporal como corporal, o espírito, porém, é o ser-para-si da vida consciente e autoconsciente com todos os sentimentos, representações e fins desta existência consciente” (*CE* III, p. 115). Uma interioridade espiritual vai além de uma interioridade corporal, pois ela é preenchida pela memória e por toda a história do espírito que se sabe espírito que participa de uma realidade mais elevada e complexa que a realidade natural.

sente e, "[...] enquanto apenas sente, não se apreende ainda como um subjetivo em contraste com um objetivo" (*ECF* III, §400, p. 94).

E é por isso que o momento mais elevado desse processo de interiorização e unificação da vida vai ser a subjetividade consciente, não sendo por menos que, segundo Hegel, a exterioridade da natureza e a alma natural animal são ultrapassados somente com o advento do *Eu* e da consciência reflexiva, a identidade do espírito consigo mesmo, pois "o *Eu* é a relação infinita do espírito a si mesmo, mas como relação *subjetiva*, como *certeza de si mesmo*" (*ECF* III, §413, p. 182). Assim o *Eu* é o que introduz o espírito e eleva a natureza à sua verdade, de sorte que tudo o que veio antes, isto é, as formas de vida inferiores não passam de *protoformas da subjetividade*¹⁰⁵, pois a subjetividade é importante no sistema de Hegel porque nele a substância é sujeito, isto é, ela se sabe como espírito, cujo conceito tem como determinação fundamental a idealidade (o retornar da Ideia a si mesma desde seu Outro). Com efeito, sem um *Eu* não há sujeito, não há universalidade e nem espírito, pois

ao considerar o espírito um pouco mais de perto, encontramos, como sua determinação primeira e mais simples, a determinação de que é [um] *Eu*. [O] *Eu* é algo perfeitamente simples, universal. Quando dizemos "Eu", visamos decerto a algo singular; mas, porque cada qual é *Eu*, dizemos assim apenas algo totalmente universal. A universalidade do *Eu* faz que ele possa abstrair de tudo, mesmo de sua vida. Mas o espírito não é simplesmente esse [ser] abstratamente simples, igual à luz – como ele era considerado, quando se tratava da simplicidade da alma em oposição à composição do corpo – : o espírito é, antes, algo diferenciado em si mesmo, apesar de sua simplicidade: pois [o] *Eu* põe-se a si mesmo em contraposição a si; faz de si seu objeto e retorna dessa diferença – que decerto é primeiro abstrata, ainda não concreta – à unidade consigo mesmo. Esse "ser-junto-a-si" do *Eu*, em sua diferenciação, é sua infinitude ou idealidade (*ECF* III, §381, ad. p. 19).

O *Eu* é o universal porque é o *Eu* de muitos e diferentes *Eus*, como por exemplo, podemos pensar que se hoje me refiro a mim mesmo, este singular, como *Eu*, assim como o fiz ontem em outro lugar e o farei amanhã, isso já é uma universalidade, uma unidade abstrata que independe de tempo e espaço e é uma identidade a si mesma. *Eu* é também a unidade da multiplicidade de representações que constituem o sujeito. Mas também *outros* além de mim se referem a si mesmos da mesma forma como um *Eu*. Sem dúvida que o conceito de *Eu* é de grande importância para o sistema hegeliano, mas esse modo de pensar é ainda inicial e abstrato, pois Hegel vai além e mostra que essa idealidade do *Eu* é, como foi mostrada por Kant, uma idealidade que se apresenta na sua relação com a matéria exterior, matéria essa que perde seu caráter natural singularizado e é espiritualizada na medida em que o *Eu* a subsume e a transforma a partir da universalidade das categorias da subjetividade desse *Eu*. O que ocorre é que o *Eu* é a identidade e a universalidade pressuposta na medida em que "o *conceituar* de

105Cf. TAYLOR, 2005, p. 33.

um objeto não consiste em outra coisa senão em que o eu se *apropria* do mesmo, o penetra e o leva à *sua forma própria*, isto é, à *universalidade* que é imediatamente *determinidade* ou determinidade que é universalidade" (*CL*¹⁰⁶, p. 182). Mas, do ponto de vista da vida completa do espírito que busca sua liberdade e infinitude, essa concepção é ainda limitada, pois se trata de um espírito *subjetivo* e *finito*, o qual não se vê no seu outro exterior, na objetividade, de modo que o espírito subjetivo é um momento de algo mais elevado, uma vez verificado que "[...] o espírito não se contenta, enquanto espírito finito, com transferir as coisas, por meio de sua atividade representante, para o espaço de sua interioridade [Innerlichkeit], e assim retirá-las, de uma maneira ainda exterior, sua exterioridade" (*ECF* III, §381, ad. p. 19). Permanecer exterior significa que existir no modo somente interior e subjetivo é ainda ser exterior e unilateral em relação ao objetivo, pois assim se carece de uma Forma que contemple o aspecto também objetivo desse subjetivo, numa interioridade espiritual que se veja na exterioridade, o que ocorre na Forma do espírito objetivo, cuja realização se encontra no espírito absoluto, uma vez que

[...] só no espírito absoluto o retorno é consumado; porque só nesse espírito a ideia se compreende, não só na forma unilateral do conceito ou da subjetividade, nem tampouco só na forma unilateral da objetividade ou da efetividade, mas na unidade consumada desses seus momentos diferentes, isto é, em sua verdade absoluta (*ECF* III, §381, ad. p. 20)¹⁰⁷.

Para Hegel, tanto o espírito subjetivo quanto o espírito objetivo são finitos (cf. *ECF* III, p. 40) e só o espírito absoluto é *verdadeiramente* infinito, o qual se expressa no plano da arte (intuição), da religião (representação) e da filosofia (pensamento). A superação da exterioridade da natureza, na qual vigora a necessidade e a não liberdade, pelo espírito, no

106A paginação que utilizamos em nosso trabalho da *Ciência da lógica* se refere à seguinte tradução brasileira: HEGEL, G. W. F. *Ciência da lógica: (excertos)*. Trad. e seleção de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Barcarola, 2011.

107Charles Taylor nota bem que há em Hegel uma interiorização do espírito, mas também uma exteriorização como expressão e manifestação: "À medida que a realidade se desenvolve rumo à efetividade – por exemplo, à medida que as instituições políticas se desenvolvem rumo ao Estado de direito ou à medida que passamos da matéria inanimada à vida –, podemos concebê-la como progressivamente "interiorizada", porque suas diferentes características estão mais intensamente e mais estritamente relacionadas com um plano central e ela revela uma unidade cada vez maior, que consequentemente deve alcançar uma "interioridade" no sentido forte, ou seja, a consciência. Porém, ao mesmo tempo podemos ver isso como uma exteriorização, porque a necessidade que, no início, estava oculta na realidade exterior informe passou a estar "exteriorizada" no sentido de manifestada" (2014, p.141). Mas ele também dá outro exemplo de como Hegel considera também de outro modo a relação entre interior e exterior: "Da mesma maneira, podemos considerar o estágio inicial como aquele em que tudo é "interior" no sentido de não manifesto, mas também como um estágio de "exterioridade" no sentido de que a realidade é mais *partes extra partes*, que suas partes são exteriores uma à outra, não sendo ainda manifestamente ligadas por qualquer necessidade interior. Daí provém o enunciado frequentemente repetido por Hegel de que uma realidade que é totalmente interior necessariamente também é totalmente exterior" (2014, p. 142).

qual se realiza a infinitude e a liberdade, “[...] retoma no centro da ideia o exterior-a-si-mesmo, ou faz surgir esse centro no exterior; liberta o conceito nela escondido, da coberta da exterioridade, e assim supera a necessidade exterior” (*ECF* III, §381, ad. p. 21). Nesse sentido, o importante para nosso trabalho é compreender esse processo de interiorização da natureza que revela a sua essência como um interior espiritual, um Eu, o ponto de partida do universal. Assim, buscamos mostrar, de modo resumido, a gênese do conceito do Eu como universal, o qual é a condição de possibilidade do conhecer e, no seu desdobramento maior na modernidade, a realização do espírito subjetivo. E não deixa de ser interessante que o espírito subjetivo seja o primeiro momento do espírito absoluto e, também, tenha uma grande importância no último momento da filosofia da arte de Hegel, isto é, na Forma de arte romântica, pois a interiorização do espírito em si mesmo se efetua a par e passo com a desmaterialização do espírito, esgotando a possibilidade que o espírito tem de expressar a sua verdade na matéria sensível, sem a qual a arte não pode ser. Desdobra-se, dessa forma, uma subjetividade espiritual que, enquanto interioridade, vai sendo tecida desde o seu momento sensível, passando pela interioridade absoluta tal como pudemos acompanhar no desenvolvimento das obras de arte na Forma de arte romântica, chegando ao Eu universal que a modernidade conhece como pensamento puro, tal como é apresentado pela razão e *mathesis universalis* em Descartes. Assim, a verdadeira filosofia aparece com o homem infinitamente livre no pensamento e que quer a partir de si mesmo compreender a si mesmo e a natureza¹⁰⁸, o que é um desdobramento do princípio fundamental cristianismo na modernidade, o qual é *posto* pelo protestantismo como verdade do próprio cristianismo, que é a interioridade do coração que passou a valer como o essencial em detrimento da objetividade. Nesse sentido, a interioridade agora é a consciência de si que se coloca como razão e fundamento da verdade e que se opõe a toda exterioridade e autoridade, constituindo-se numa universalidade que compreende todo indivíduo como ser pensante por natureza, de sorte que

neste novo período, o princípio geral que o regula e governa todo o mundo é o pensamento que parte de si mesmo: esta interioridade, que se mostrou em geral no tocante ao cristianismo e que é o princípio protestante por meio do qual o pensamento chega em geral à consciência como sendo aquilo a que todos tem direito (*LHF* III, p. 252).

Podemos afirmar que o conteúdo cristão interior deu lugar a essa interioridade de um Eu racional que se colocou como pensamento racional livre e que se quer purificado de toda limitação sensível e dos erros da tradição. Assim como a alma espiritual cristã era um

¹⁰⁸Cf. *LHF* III, p. 206.

universal pertencente a todos os homens, este eu moderno também é entendido da mesma maneira como o interior universal que busca encontrar a verdade e pô-la a partir de si mesmo numa ordem racional que ele encontra em suas ideias claras e distintas.

Segue-se que, com Descartes, inaugura-se o mundo do entendimento, o qual vai, a partir da racionalidade matemática, analisar e separar a realidade em pedaços. No entanto, para além da subjetividade cartesiana, a interioridade se absolutiza no seu desdobramento filosófico no pensamento de Immanuel Kant (1727-1804) e na filosofia alemã que o sucedeu. A interioridade em Kant é, a nosso ver, a verdade de toda interioridade do espírito, pois ela é um núcleo dotado de uma identidade originária e abstrata, destituída do elemento sensível, uma interioridade absoluta que é uma unidade sintética da apercepção¹⁰⁹, descrita da seguinte forma na *CRP* de Kant:

O eu penso deve poder acompanhar todas as minhas representações; se assim não fosse, algo se representaria em mim, que não poderia, de modo algum, ser pensado, que o mesmo é dizer, que a representação ou seria impossível ou pelo menos nada seria para mim. A representação que pode ser dada antes de qualquer pensamento chama-se intuição. Portanto, todo o diverso da intuição possui uma relação necessária ao eu penso, no mesmo sujeito em que esse diverso se encontra. Esta representação, porém, é um ato da espontaneidade, isto é, não pode considerar-se pertencente à sensibilidade. Dou-lhe o nome de apercepção pura, para a distinguir da empírica ou ainda o de apercepção originária, porque é aquela autoconsciência que, ao produzir a representação eu penso, que tem de poder acompanhar todas as outras, e que é una e idêntica em toda a consciência, não pode ser acompanhada por nenhuma outra. Também chamo à unidade dessa representação a unidade transcendental da autoconsciência, para designar a possibilidade do conhecimento a priori a partir dela. Porque as diversas representações, que nos são dadas em determinada intuição, não seriam todas representações minhas se não pertencessem na sua totalidade a uma autoconsciência; quer dizer, enquanto representações minhas (embora me não aperceba delas enquanto tais), têm de ser necessariamente conformes com a única condição pela qual se podem encontrar reunidas numa autoconsciência geral, pois não sendo assim, não me pertenceriam inteiramente. Desta ligação originária se podem extrair muitas consequências. (B131-133, pp. 131-132).

Não nos cabe aqui tratar mais a fundo do Eu como apercepção pura em Kant, mas apenas queremos mostrá-lo como conteúdo essencial que emerge na modernidade filosófica e

¹⁰⁹ É preciso que sejamos um pouco mais precisos com relação à interioridade no pensamento de Kant. Em primeiro lugar, nós tomamos, por uma questão de ênfase no aspecto universal da modernidade, a interioridade no que se refere às faculdades de conhecimento, como o *entendimento* [Verstand] e a *razão* [Vernunft]. Falamos então da *apercepção* e da *liberdade da vontade*. No entanto, do ponto de vista da *Crítica da faculdade do juízo* [Kritik der Urteilskraft, 1793], a interioridade completa pode ser pensada como *Gemüt*, que é traduzido por ânimo, cujas faculdades gerais são três, como afirma Kant: "Na verdade todas as faculdades da alma ou capacidades podem ser reduzidas àquelas três, que não se deixam, para além disso, deduzir de um princípio comum: a *faculdade de conhecimento*, o *sentimento de prazer e desprazer* e a *faculdade de apetição*" (CFJ, p. 21). As faculdades de conhecimento são também três: entendimento, faculdade do juízo e razão. Mencionamos isso apenas de passagem para apontar para a complexidade da teorização e a *dissecação* pela qual a interioridade anímica vai ser submetida no pensamento moderno. Essa é uma boa dimensão das cisões das filosofias do entendimento tão criticadas por Hegel. Sobre essas considerações, gostaria de expressar minha gratidão ao colega Sérgio Izidoro pelas contribuições à minha pesquisa, embora ele não seja responsável pelas possíveis falhas de minha análise, as quais devem ser creditadas exclusivamente a mim.

se torna Conteúdo filosófico essencial. Buscando obter um conhecimento *a priori*, Kant vai chegar, a partir de uma dedução transcendental das categorias puras do entendimento, à apercepção transcendental, uma interioridade que é a pura unidade de um Eu transcendental que unifica todas as representações da subjetividade numa identidade que é o que confere e funda a unidade de tudo que é dado na intuição dessa subjetividade, o que Kant considerará ser “[...] o princípio supremo de todo conhecimento humano” (*CRP*, B135, p. 134), o elemento apriorístico mais fundamental. A faculdade relacionada a essa atividade do Eu é o entendimento¹¹⁰, que é, por sua vez, a faculdade que unifica a multiplicidade dada na intuição em conceitos, que julga e é dotado de uma espontaneidade que é atividade do pensar, o que pode ser definido como o “[...] conhecer por conceitos” (*CRP*, B94, p. 103). Nesse sentido, podemos afirmar que o assunto do espírito é o pensamento, o qual é uma atividade do entendimento, que, por sua vez, atua a partir das categorias puras, necessárias e universais que estruturam o conhecimento humano. Tudo agora está submetido ao pensar que conhece a partir de conceitos da subjetividade, conhecimento esse que não é da coisa em si dada na intuição, mas sim do fenômeno, isto é, o objeto tal como aparece e é conhecido pelo sujeito, de sorte que Kant vai afirmar:

É-nos completamente desconhecida a natureza dos objetos em si mesmos e independentemente de toda esta receptividade da nossa sensibilidade. Conhecemos somente o nosso modo de os perceber, modo que nos é peculiar, mas pode muito bem não ser necessariamente o de todos os seres, embora seja o de todos os homens. É deste modo apenas que nos temos de ocupar (*CRP*, B59-60, p. 79).

Com efeito, dado o desconhecimento dos objetos em si mesmos, podemos observar que Kant vai se voltar para a faculdade de conhecer e para as possibilidades desse conhecer no sujeito humano, de modo que isso o leva a delimitar o universo interior ao sujeito e seus elementos, lógica e puramente necessários, para que a experiência objetiva (o conhecimento)

¹¹⁰Para esclarecer mais o que Kant compreende por entendimento, podemos lembrar das seguintes passagens da *CRP*: a) Sobre o seu caráter não sensível: “O entendimento puro distingue-se totalmente não só de todo o elemento empírico, mas também de toda a sensibilidade. É, pois, uma unidade subsistente por si mesma e em si mesma suficiente, que nenhum acréscimo do exterior pode aumentar. Daí que o conjunto do seu conhecimento constitua um sistema, a abranger e determinar por uma idéia, sistema cuja perfeição e articulação possa oferecer, ao mesmo tempo, uma pedra de toque da exatidão e genuinidade de todos os conhecimentos que nele se incluam” (B89-90, p. 97). b) Sobre os conceitos puros do entendimento: “A filosofia transcendental tem a vantagem, mas também a obrigação, de procurar esses conceitos segundo um princípio; porque brotam do entendimento como de uma unidade absoluta, puros e sem mistura, têm de se ligar entre si segundo um conceito ou uma idéia. Tal conexão, porém, fornece-nos uma regra pela qual se pode determinar *a priori* o lugar de cada conceito puro do entendimento e a integridade de todos em conjunto; o que, de outro modo, estaria dependente do capricho ou do acaso” (B92, p. 101). c) Sobre a atividade do entendimento: “Podemos, contudo, reduzir a juízos todas as ações do *entendimento*, de tal modo que o entendimento em geral pode ser representado como uma *faculdade de julgar*. Porque, consoante o que ficou dito, é uma capacidade de pensar. Ora pensar é conhecer por conceitos” (B94, p. 103).

se realize. Isso significa que o filósofo não analisa os objetos, mas sim a possibilidade de conhecê-los na subjetividade, o que leva a dualismos do tipo *sujeito e objeto, fenômeno e coisa em si* entre outros. A preponderância do sujeito agora é de tal ordem que a objetividade mesma é derivada da subjetividade e os objetos são algo na medida em que são para o sujeito. Com efeito, o modo de proceder da filosofia a partir da ascensão da subjetividade moderna será a busca de um conhecimento que seja garantido e estabelecido em solo racional e pela atividade do entendimento que, como pensamento, quer conhecer por conceitos, conhecimento esse que, uma vez delimitado o seu espaço de atuação, não fala das coisas em si mesmas nem avança para terrenos obscuros da metafísica. O que ocorre é que Kant localiza na subjetividade transcendental conceitos puros que são os organizadores condicionais da experiência sensível, de maneira que o conhecimento é subjetivo e resultará da relação entre a sensibilidade e esses conceitos puros do entendimento, relação essa que se passa na interioridade do sujeito. Isso terá implicações em todas as áreas do saber, como por exemplo a teologia, a moral e a estética.

Sobre a moral, por exemplo, um tema sobre o qual trataremos logo mais, podemos observar que Kant também vai buscar fundamentar a ação do homem em princípios universais na razão prática. Considerando o indivíduo como um ser de sensibilidade e um ser racional, que habita dois mundos, o da necessidade da natureza e o da liberdade da razão, Kant vai pensar a possibilidade de uma ação que não seja orientada pelos impulsos e desejos, mas sim por princípios racionais universais, de maneira que a vontade seja determinada e dirigida para o agir segundo leis racionais e não segundo a experiência empírica e sensível. Nas palavras do filósofo: “[...] a *Crítica da razão prática* em geral tem a obrigação de deter a presunção da razão empiricamente condicionada de querer, ela só e exclusivamente, fornecer o fundamento determinante da vontade” (*CRPr*, p. 59), o que significa que a vontade não deve se guiar pela experiência empírica, mas sim pelo que é racional. Assim, a lei fundamental para Kant será o nomeado *imperativo categórico*, que se constitui assim: “age de tal modo que a máxima de tua vontade possa sempre valer ao mesmo tempo como princípio de uma legislação universal” (*CRPr*, p. 103). Nesse sentido, as ações humanas não devem ser determinadas por inclinações pessoais, por dogmas religiosos etc¹¹¹, mas somente por um princípio universal que garanta a autolegislação racional da vontade, isto é, a sua autonomia.

Com isso em mente, podemos afirmar que o espírito da *Aufklärung* completa o desdobramento do universal trazido pelo cristianismo, principalmente na esfera da moral, com

111 Como afirma Höffe, “A razão prática [...] significa a capacidade de escolher sua ação independentemente de fundamentos determinantes sensíveis, os impulsos, as carências e paixões, as sensações do agradável e do desagradável” (2005, p. 188)

a ideia de liberdade e de autonomia do homem, que se alça ao nível da razão. Reafirmamos que a modernidade filosófica, com Descartes e Kant, trouxe à tona o conteúdo do Eu¹¹², a consciência de si, o sujeito e a razão como conteúdo essencial e, por outro lado, o inessencial recai no exterior, nos objetos e em tudo que está para além da experiência sensível, de modo que o Eu quer ser ele mesmo o absoluto¹¹³, que se opõe ao objeto e à natureza. As dicotomias da modernidade formam um indivíduo, como já dissemos, habitante de dois mundos, que, na filosofia do entendimento, permanecem como opostos irreconciliáveis, o que leva Hegel à crítica da modernidade e ao seu ultrapassamento.

4.2 O Mundo moderno, o entendimento e a cisão

Mas se Hegel, por um lado, comemora a ascensão do sujeito na modernidade, por outro, ele mira para além do sujeito kantiano, o que podemos indicar a partir das críticas que ele faz à modernidade filosófica. O filósofo interpreta o mundo moderno em diversas obras, sendo uma das mais importantes, com relação à filosofia, a sua primeira obra publicada, a saber, *A diferença entre os sistemas filosóficos de Fichte e de Schelling* [*Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie*] (1801), na qual Hegel nos dá a ver a sua concepção de modernidade filosófica e elabora a sua superação dialética. Nas análises do filósofo, a modernidade filosófica se caracteriza pela cisão da vida em dualismos a partir da atividade do entendimento¹¹⁴, fato que está diretamente ligado às filosofias de Kant e Fichte. Para Hegel¹¹⁵, o entendimento é a marca maior da modernidade e, no caso de Kant, ele produz cisões e antinomias indefinidamente. Hegel criticará duramente as filosofias do entendimento, acusando-as de formalismo e de fazer com que o entendimento finito se reproduza infinitamente, na medida em que a reflexão se coloca acima da razão, consolidando

112Na *FD* Hegel considera que o Eu que se coloca na modernidade (em Fichte e Kant) é o momento do particular: "Mediante esse pôr de seu si mesmo enquanto um *determinado*, o eu entra no *ser-aí* em geral; - [é] o momento absoluto da *finitude* ou da *particularização* do eu" (§6, p. 58).

113 Em certo sentido, não há um Eu absoluto em Kant, como se desenvolveu em Fichte e Schelling, pois Kant o limita ao conhecimento fenomênico. No entanto, acreditamos que o sentido de Eu como absoluto em Kant reside no fato de que todo o conhecimento se desdobra na interioridade do sujeito como fenômeno, cindindo de modo radical Eu e mundo, enfatizando o primeiro em detrimento do segundo. No nosso modo de ver, Hegel vai compreender não tanto um Eu absoluto, mas sim o Eu como absoluto e conceito no âmbito do espírito subjetivo.

114 A respeito disso, Hegel dirá: "Quanto mais a cultura prospera, quanto mais diversificado se torna o desenvolvimento das expressões da vida, no qual a cisão se pode devorar a si mesma, tanto maior se torna o poder da cisão, tanto mais firme a sua sacralidade climática, tanto mais estranhos para a totalidade da cultura, e sem significado, os esforços da vida para recuperar para si a harmonia" (2003, p. 39).

115 Sobre a leitura hegeliana da modernidade filosófica, acompanhamos aqui a argumentação do artigo de Marcos Lutz Müller intitulado "O idealismo especulativo de Hegel e a modernidade filosófica: crítica ou radicalização dessa modernidade?" In: Revista eletrônica de estudos hegelianos (Revista Semestral da Sociedade Hegel Brasileira – SBH), Ano 2º - nº 3 dezembro de 2005. Disponível em: <http://www.hegelbrasil.org/rev03d.html>

a cisão e fazendo com que o poder de unificação da vida dos homens desapareça numa infinita produção de opostos fixos e abstratos.

Na Estética, em particular, esse assunto não poderia ter ficado de fora, pois a arte na modernidade vai ter diante de si a cultura da reflexão, de maneira que Hegel vai considerar a cisão sobretudo na relação da arte com a moral. Na parte em que trata da finalidade da arte, Hegel, após ter tratado criticamente da finalidade como alívio das paixões, como purificação das paixões e como instrução moral, aponta para a finalidade última espiritual da arte que é “[...] revelar a *verdade* na Forma da configuração artística sensível, isto é, ela é chamada a expor aquela contraposição reconciliada e, com isso, possui seu fim último em si mesma, nesta exposição e revelação mesmas” (CE I, p. 74), de modo que é essa finalidade a única que determina o conceito de arte, sendo as outras finalidades exteriores. Mas o que significa expor a contraposição reconciliada? Hegel admite a importância da moral na arte, mas aponta para outro sentido dessa relação, aquele que se insere no âmbito da finalidade substancial e espiritual da arte. Ele toma o ponto de vista da moral representada na obra de arte, mas o subverte, pois especifica e esclarece o seu conceito de moral extraído da modernidade na diferença com as concepções não modernas. Assim, ele diferencia moral de virtude, de eticidade, de honra, de forma que a assume como um acontecimento resultante da reflexão moderna, acompanhando de perto a compreensão kantiana¹¹⁶, mas apresentando a contradição que esta encerra na medida em que apresenta a tensão entre o natural e o universal que leva a uma luta sem trégua de opostos, uma guerra que vai se desenvolver na interioridade do indivíduo na medida em que particular e universal carecem de mediação. Segundo Hegel,

nesta contraposição, um lado é tratado de tal modo que *anula* [aufhebt] o outro, e dado que os dois estão presentes no sujeito como opostos, este possui a possibilidade de a partir de si decidir seguir um ou outro. Mas tal decisão e ação decorrente desta decisão somente serão morais segundo este ponto de vista quando, por um lado, emanarem da livre certeza do dever e, por outro lado, da vitória não apenas sobre a vontade particular, os impulsos naturais, as inclinações, as paixões e assim por diante, mas também sobre os sentimentos [Gefühle] nobres e impulsos superiores (CE I, pp. 72).

E é nesse sentido da moral moderna que Hegel relaciona arte e moral, mas não como uma finalidade exterior à arte, como um instrumento de um aprimoramento moral exterior, mas sim como sendo a arte uma exposição do espírito absoluto e, portanto, tratando do tema da cisão do homem moderno como aquele que em seu interior consciente de si se sabe atravessado pelas paixões particulares e pelo universal. Mas Hegel nos lembra que essa

¹¹⁶Cf. CE I, pp. 71-72.

contraposição não ocorre somente na consciência moral, mas sim se inscreve no interior de um campo maior de oposições do mundo do espírito,

[...] como uma cisão e oposição radicais do que é *em si e para si* e do que é realidade exterior e existência. Tomada de modo totalmente abstrato, trata-se da contraposição do universal, que é fixado para si contra o particular do mesmo modo como este, por seu lado, é fixado contra o universal; mais concretamente, ela aparece na natureza como contraposição da lei abstrata e da plenitude dos fenômenos singulares, para si também peculiares (CE I, p. 72).

No desenvolvimento da Forma de arte romântica, que já acompanhamos há páginas tantas, pudemos observar as cisões que Hegel sintetiza na sequência:

No espírito ela se mostra no que é sensível e espiritual no homem, como a luta do espírito contra a carne; do dever pelo dever, da lei fria com o interesse particular, o ânimo caloroso, as inclinações e propensões sensíveis e o individual em geral; como a dura contraposição entre a liberdade interior e a necessidade da natureza exterior; além disso, como a contradição entre o conceito morto, em si mesmo vazio, e a vitalidade completa e concreta, entre a teoria, o pensamento subjetivo e a existência objetiva e a experiência (CE I, p. 72).

É importante entender o movimento que Hegel está fazendo quando relaciona arte com a moral, pois não se trata de algo contingente e particular, mas sim de um conteúdo que desde sempre move o pensar mesmo em toda a história da filosofia. Mas foi a filosofia moderna quem levou essa contraposição até sua contradição mais aguda, de modo que Hegel considera o homem moderno um ser anfíbio, alguém que habita dois mundos, o natural e o universal, um ser híbrido pois

a formação espiritual, o entendimento moderno produz no homem esta contraposição que o torna anfíbio, pois ele precisa viver em dois mundos que se contradizem, de tal sorte que a consciência, nesta contradição, também se dirige para lá e para cá e, jogada de um lado para o outro, é incapaz de satisfazer-se por si tanto num quanto noutro lado. Pois, por um lado, vemos o homem aprisionado na efetividade comum e na temporalidade terrena, oprimido pela carência e miséria, importunado pela natureza, sufocado na matéria, nos fins sensíveis e seu prazer, dominado e arrebatado por impulsos naturais e paixões; por outro lado, ele se ergue para as ideias eternas, para um reino do pensamento e da liberdade, fornece para si enquanto vontade leis universais e determinações, despe o mundo de sua efetividade viva e florescente e o redime em abstrações, na medida em que o espírito reivindica seu direito e sua dignidade na ilegitimidade e na sevícia da natureza, a quem devolve a miséria e violência que dela experimentou. Mas mediante esta discrepância entre a vida e a consciência apresenta-se para a formação moderna e seu entendimento a exigência de que tal contradição se solucione (CE I, pp. 72-3).

Mas se é à filosofia que cabe ultrapassar a partir do pensamento essa contradição na direção da reconciliação do espírito, Hegel afirma que, “na medida em que o derradeiro fim último, o aperfeiçoamento moral, apontou para o ponto de vista superior, necessitamos

também reclamá-lo para a arte” (CE I, p. 73). Assim, o necessário aperfeiçoamento moral é conteúdo da arte na medida em que a Forma da consciência humana aponta para um momento na dialética do espírito superior no sentido moral. Mas aqui estamos longe da consideração anterior criticada por Hegel que concebia a arte como um instrumento de aprimoramento, pois a arte é autônoma e não é um instrumento, mas sim reveladora da *verdade* e de sua contradição¹¹⁷. Nesse sentido, se a contraposição da modernidade mencionada por Hegel é o caráter anfíbio do homem, entre particular e universal, devemos pensar que a interioridade absoluta, conteúdo da arte romântica, tem como sua verdade o que em Kant é pensado como a moral no dever e na liberdade humana. No entanto, esse tema é objeto da filosofia e não da arte, de modo que a esta cabe revelar o que lhe é de direito com relação à sua Forma, o que podemos postular ser o seu momento mais importante a peça Hamlet de Shakespeare.

Portanto, é no âmbito da filosofia que a cisão do homem moderno é pensada por Hegel em seu sistema, buscando ultrapassá-la numa relação dialética entre entendimento e razão, o que lhe permite introduzir a cisão no absoluto, o finito no infinito, o entendimento na razão e a reflexão na especulação, o que significa que ele concebe a cisão como um fenômeno do absoluto, isto é, como seu momento necessário. Nesse sentido, ele recupera o entendimento e as cisões da modernidade, inserindo-os no absoluto e na especulação, fazendo da reflexão um instrumento do absoluto e da cisão um fenômeno necessário à vida. O que Hegel realiza, segundo Müller (2005), é a radicalização e o aprofundamento da autocritica da razão promovida por Kant, o que ele estabelece a partir da transformação dialética da relação entre entendimento e razão, tomando-os como momentos imanentes do pensamento puro.

A direção tomada por Hegel pode ser melhor entendida na medida em que insere a contradição na razão e no mundo. Como já vimos, Hegel analisa o pensamento de Kant e sua importância na modernidade, mas o supera no que diz respeito ao princípio de contradição, pois Hegel entende que Kant considera que as antinomias surgem quando a razão começa a aplicar as categorias, de modo que logo se depara com a contradição no mundo. Por isso, em Kant, só há contradição na razão e nos fenômenos, e não no mundo em si, ao qual não temos acesso. Numa palavra, para Kant, não há contradição na essência do mundo, mas somente na essência do espírito (a razão pensante). É nesse ponto que Hegel se insurge: primeiro ele aceita Kant, mas compara a essência do mundo com a essência do espírito (a razão). Se na essência do mundo não há contradição, mas só no mundo fenomênico, na essência da razão

¹¹⁷Pensar a exposição de uma forma reconciliada no âmbito da modernidade exigiria um trabalho que vai além dos nossos propósitos, pois seria necessário investigar os desdobramentos da arte na modernidade do ponto de vista da reconciliação, isto é, uma forma que contemplasse a subjetividade e a objetividade como a ideia de humor objetivo.

também não há, pois a razão é o pensar indeterminado e vazio (o Eu kantiano e sua identidade vazia), sem conteúdo e teor, o que a liberta da contradição. E se esse é o caso, Hegel mostra que se o mundo em si não tem contradição, o Eu em si (idêntico a si mesmo), portanto, a razão, também não contém contradição¹¹⁸. Tudo isso, para dizer, em seguida, o oposto, que

o ponto principal a destacar é que não é só nos quatro objetos particulares tomados da Cosmologia que a antinomia se encontra; mas antes em *todos* os objetos de todos os gêneros, em *todas* as representações, conceitos e ideias. Saber disso, e conhecer os objetos segundo essa propriedade, faz parte do essencial da consideração filosófica. Essa propriedade constitui o que se determina mais adiante como o momento *dialético* do lógico (ECF I, §48, p. 121).

Logo, segundo Hegel, a contradição é inerente ao mundo e está em tudo, precisando ser compreendida racional e dialeticamente, o que lhe permite fazer a crítica da modernidade filosófica com o objetivo ultrapassar as filosofias modernas, as quais perderam a capacidade de unificação em função da permanência nas oposições sem vida do entendimento. Assim, Hegel, reintroduzindo tais filosofias no movimento do processo de esclarecimento do Absoluto, restitui o poder de unificação da filosofia com o pensamento especulativo¹¹⁹, tomando o conceito de modo mais completo que Kant, isto é, concebendo-o como *ideia*, uma unidade do conceito com a realidade¹²⁰. Nesse sentido, em Hegel, o Eu e a subjetividade são a interioridade absoluta mesma do espírito, que ultrapassou a substância como o *absoluto em si* na medida em que sua verdade é alcançada no sujeito (conceito). No que se refere à liberdade, esse movimento é o da superação da necessidade na liberdade, pois “a passagem da relação de substancialidade ocorre por meio de sua necessidade própria e imanente e não é nada mais que a manifestação de si mesma, que o conceito é sua verdade e a liberdade é a verdade da necessidade” (CL, p. 177).

E se esse movimento se desenvolve dessa maneira, quando nos voltamos para a modernidade artística, podemos observar, na materialidade das obras, o que vimos anteriormente na modernidade religiosa e filosófica. Isso porque, na Estética de Hegel, o filósofo não fala abstratamente sobre religião, filosofia e arte, mas as relaciona a partir de um

118A argumentação de Hegel pode ser encontrada em ECF I, §48, pp 119-122.

119A crítica de Hegel às filosofias de Kant e Fichte e a apropriação destas filosofias em seu sistema é bem comentada por Hyppolite na seguinte passagem: “Digamos ainda, de maneira mais simples, que essas filosofias da reflexão separam o infinito do finito e tornaram inconcebível a sua unidade. [...] Eles opõem o impuro ao puro, a determinação ao absolutamente indeterminado, ao infinito abstrato; por isso é que tiveram tamanha importância, segundo Hegel, na história da cultura. Apenas refletindo sobre tal reflexão, tomar consciência do caráter abstrato e puramente negativo dessa liberdade infinita, e voltar a uma unidade dialética que seja a própria vida, a presença do infinito no finito, sem ser o misto arbitrário do empirismo” (1971, pp. 68-69).

120Cf. CL, p. 185.

todo social e lógico que expressa as questões e os conceitos pensados pelo filósofo na concretude da arte, o que significa que Hegel *pensa* a arte, isto é, a insere no movimento do conceito. No que se refere ao sujeito moderno e à questão da interioridade, a pintura holandesa e o drama moderno do caráter são casos paradigmáticos, sobretudo numa questão mais profunda, a saber, a questão da liberdade. Na pintura holandesa, vimos como a subjetividade conquista o exterior e vive uma existência reconciliada, alegre e indiferente a esse exterior, habitando no prosaísmo e na liberdade encontrados na vida burguesa e protestante. Em Shakespeare, podemos acompanhar a interioridade dessa subjetividade autônoma e livre em si mesma, mas que permanece como uma autonomia *formal*, de modo que na modernidade artística, que ocupa o último momento da Forma de arte romântica, o drama moderno se desenvolveu historicamente no contexto da subjetividade moderna infinita e livre que “em si mesma é incompatível para si mesma com a matéria exterior” (CE II, p. 310), o que significa que o homem representado nas obras de arte apresenta a cisão sujeito e mundo como marca fundamental. Nas obras de Shakespeare, por exemplo, a questão fundamental aparece nas personagens cindidas e na contradição que mobiliza a relação entre os opostos em jogo, a interioridade subjetiva livre e o exterior contingente. Em geral, as obras modernas são expressão da cultura moderna da reflexão e do entendimento¹²¹, sendo o drama o lugar por excelência no qual podemos assistir à *ação* de homens que se apropriaram da sua subjetividade livre e formal, o que na arte é belamente exposto por Shakespeare. Mas, na forma do pensamento, a *ação* é pensada na direção de uma autonomia que é comandada pelo imperativo do universal e não pela contingência, o que pode ser entendido como a necessidade de

[...] manter pontos de vista universais e em regular o particular segundo eles, seja no que se refere à vontade seja no que se refere ao juízo, de tal modo que para nós, as Formas, leis, deveres, direitos e máximas, enquanto universais, devem valer como razões de determinação e ser o principal governante (CE I, p. 35).

Assim, na modernidade, o homem se relaciona com a ação mediado pela reflexão, sendo que a relação dos homens com o seu mundo é subjetiva e busca princípios universais para agir. Nesse sentido, a ação e a relação com o mundo é expressão de sua subjetividade individual, de sorte que o princípio do particular e da subjetividade é o ponto central na

121 Não é demasiado lembrar que Shakespeare (1564-1616) é um contemporâneo de Descartes (1596-1650) e antecede Immanuel Kant (1724-1804), filósofos que são comumente conhecidos como os pais da filosofia moderna e pensadores da subjetividade moderna. Isso significa que a arte, muitas vezes, já apresenta um conteúdo que, em seguida, será anunciado pelo pensamento filosófico na forma de conceito, por meio do qual buscará de forma mais adequada dar conta dos problemas que a arte e a religião não podem desenvolver na intuição nem na representação.

modernidade, e a cisão do homem moderno reside no seu lado natural e universal. Logo, a subjetividade tem dois caminhos a seguir: o desejo particular ou o desejo mediado pela reflexão universal (que é formal e subjetiva). Seja qual for o caminho tomado, é certo que na modernidade os valores são subjetivos e o conflito se desdobra na interioridade humana, o qual podemos acompanhar nas peças de Shakespeare. Que se tenha em mente a diferença para com o que encontramos no mundo grego, no qual os homens se relacionavam com seu mundo objetivamente, isto é, ele era expressão da própria cidade, da democracia, de suas leis, e o conflito na tragédia antiga se dava a partir de valores éticos objetivos (substanciais).

Dado que o substancial na modernidade é o sujeito no horizonte do racional e universal, e que na arte deve haver o elemento sensível, cabe à forma artística expor a tensão e contradição na relação entre esses dois lados. Assim, podemos observar que, no caso de Hamlet, por exemplo, há uma interioridade livre para decidir sobre si (autônoma), como Julieta e Macbeth, mas que vai além desses (que são livres, mas que se refugiam imediatamente no sensível da paixão e da ambição), pois ele *pensa* demais e busca uma certeza que justifique sua ação, a qual termina num desenlace trágico e cômico na medida em que o pensamento não encontra o solo firme da universalidade e sucumbe nas contingências¹²². Uma liberdade tal como podemos ver nas personagens de Shakespeare é possível porque o bardo inglês nos presenteia com obras nas quais esse sujeito livre pode agir sem estar submetido a leis rígidas, o que não é possível na modernidade com os Estados e o

122 Infelizmente, devido à complexidade do assunto, não foi possível tratar em nosso estudo de uma relação mais próxima entre as personagens em Shakespeare e a noção de vontade na *Filosofia do direito* de Hegel. Apenas gostaríamos de indicar aqui ao menos uma relação, qual seja: a vontade é o momento da singularidade (depois da particularidade do Eu) e que, "[...] inicialmente, apenas é livre *em si* é a vontade *imediate* ou *natural*" (§11, p. 62). Tal vontade imediata são os impulsos, desejos e inclinações dados pela natureza. Esse conteúdo precisa se desenvolver como racionalidade, mas enquanto isso ainda não se deu, essa forma [Form] da vontade "[...] e esse conteúdo [Inhalt] são ainda diferentes, - a vontade é, assim, vontade *finita dentro de si*" (FD, §11, p. 63). Nesse sentido, o conteúdo imediatamente dado da vontade é uma infinidade de possibilidades de impulsos, "[...] cada um dos quais é o meu, *de maneira geral*, ao lado de outros, e ao mesmo tempo é algo universal e indeterminado, que tem toda espécie de objetos e de modos de satisfação" (FD, §12, p. 63). Como singularidade, a vontade precisa se decidir e sair da indeterminação, mas enquanto ela é imediata e não desenvolvida, "[...] a vontade imediata é *formal* por causa da diferença entre sua forma e seu conteúdo (§ 11), à qual apenas cabe o *decidir abstrato* enquanto tal, e o conteúdo não é ainda conteúdo e obra de sua liberdade" (FD, §13, p. 63). É aqui que vemos a personagem Hamlet de Shakespeare, como dotado de uma autonomia formal que não consegue se decidir por um conteúdo que o leva a uma ação, pois ele não apresenta identidade entre forma e conteúdo, de maneira que "a vontade finita enquanto *eu infinito* (§5), que somente se reflete dentro de si e apenas está junto de si mesma segundo o aspecto da forma, *encontra-se acima* do conteúdo, dos diferentes impulsos, assim como das outras espécies singulares de sua efetivação e de sua satisfação[;] ao mesmo tempo, enquanto apenas formalmente infinito, ele está ligado a esse conteúdo como às determinações de sua natureza e de sua efetividade externa[;] todavia, como indeterminado, não está *ligado* a esse ou àquele conteúdo (§6 e 11). Esse conteúdo é, nessa medida, para a reflexão do eu dentro de si somente um possível, enquanto pode ser meu ou também não sê-lo, e o eu é a *possibilidade* de determinar-me para esse ou para um outro [conteúdo] - de *escolher* entre essas determinações que são, sob esse aspecto, externas para ele" (FD, §14, p. 64). É nesse horizonte que compreendemos Hamlet, na cisão interior que se resume em: "Ser ou não ser? Eis a questão!"

Direito. A liberdade é um dos elementos pensados na modernidade, sobretudo por Kant, na filosofia moral, na qual se busca uma ação que se justifique não de modo contingente, mas sim universalmente. A liberdade do homem e a sua autonomia universal na *Aufklärung* é um Conteúdo que a arte dificilmente pode alcançar, pois carece de elementos sensíveis dignos de exposição artística, ou, dito de outro modo, o mundo se torna demasiadamente prosaico para a arte. Na perspectiva de Hegel, o homem *anfíbio* da modernidade fundado no Eu e na moralidade abstrata tem de ir na direção de sua verdade, a realização do espírito objetivo na *eticidade*.

Retornemos agora ao universo da arte e vejamos quais os elementos apontados por Hegel nesse momento peculiar da modernidade, no qual a Forma de arte romântica entra em processo de dissolução.

4.3 A dissolução da Forma de arte romântica e a questão do fim da arte

Nos momentos finais da Forma de arte romântica o que se ressalta é a subjetividade livre, cuja liberdade não reside no sensível mas sim no racional, o que significa que a arte carece em sua Forma de elementos que deem conta desse novo conteúdo do espírito. Com efeito, a arte que quer permanecer no seu âmbito vai permanecer na subjetividade que, embora livre, tem uma relação com o sensível e permanece contingente e limitada. Mas não se trata apenas somente de uma subjetividade contingente, pois a exterioridade que foi ultrapassada pelo espiritual interior também se tornou livre e contingente, de sorte que tanto o interior quanto o exterior são assombrados pela contingência. O que podemos indicar é que a arte da época de Hegel vai ser marcada por esse elemento contingente e o que parece importante notar é que é a relação entre esses dois lados é o que vai permitir uma consideração sobre as obras de arte, seja de forma fracassada, seja de forma acertada. Para sermos mais esquemáticos, podemos apontar três lados em jogo aqui: a) uma objetividade prosaica, b) uma subjetividade que se eleva por sobre todo conteúdo e Forma como um deus criador do mundo, e c) o elemento humorístico, de modo que a relação entre esses três lados vai constituir as obras de arte de então.

A objetividade prosaica vai destituir todo conteúdo de uma aura essencial e religiosa, o que também não é encontrado na interioridade do sujeito, de sorte que toda ação que se desenvolve nas obras vai se organizar e ordenar pela contingência, o que não resulta na realização de uma ação una e ordenada que se realiza, mas em acontecimentos disparados pela contingência exterior, o que ocorre, por exemplo, no que Hegel denomina de *aventura*, na

cavalaria, no romanesco (Dom Quixote), em obras de Shakespeare e nos chamados romances de formação. O ponto central é que os fins buscados pelos sujeitos acabam se mostrando frágeis, insustentáveis e falsos, na medida em que são tomados como sérios e levados adiante, terminando por se chocar com a realidade exterior e revelando a sua contingência. Os fins sérios de um herói não cabem mais na modernidade, pois no mundo burguês não há nem heróis nem fins que vão além dos indivíduos e da vida civil prosaica, os quais estão subordinados à vida do Estado¹²³. Por outro lado, os próprios indivíduos se encontram limitados mesmo quando ambicionam lutar para realizar seus fins particulares, pois vão se chocar e sucumbir com a exterioridade contingente ou com a legalidade rígida estatal. Assim, a cisão e a colisão vão se dar entre uma interioridade subjetiva que só se interessa fazer valer a si mesma e seus ideais subjetivos (amor, honra, fidelidade) e a ordem prosaica da realidade que se impõe de modo irrevogável.

Um segundo elemento que gostaríamos de ressaltar é, como já dissemos, a subjetividade do artista criador. A subjetividade que se desenvolve na modernidade se eleva ao nível divino de criador da objetividade, tal como no pensamento especulativo do conceito o absoluto é posto, de sorte que o artista (*gênio*) vai mostrar sua habilidade e expor a si mesmo nas obras. Tendo em vista que o conteúdo e a forma da arte sucumbem ao prosaísmo opaco da modernidade, a subjetividade criadora do artista vai se colocar acima de qualquer conteúdo e forma, de maneira que ele terá diante de si um mundo e sua história para tomar como conteúdo e forma em sua produção artística, recaindo sobre sua habilidade e capacidade como artista. Aqui reaparece um tema que já comentamos quando tratamos da passagem da Forma de arte clássica para a romântica, na qual Hegel também apontou para a habilidade do artista em relacionar a Forma clássica com o conteúdo estrangeiro cristão, sendo agora novamente retomado para dar conta do problema forma e conteúdo no fim da arte romântica. Duas são as artes particulares que se destacam, a saber, a poesia e a pintura. Na primeira, destacam-se

¹²³Diante da impossibilidade de uma épica universal surgida da consciência histórica na modernidade, Hegel vai dizer que, sobre o Estado como universal, “[...] na verdade, a história de um país, o desenvolvimento de uma vida política, de sua constituição e destino, também se deixam narrar como acontecimento; [...] A este respeito, a suprema ação do espírito seria, na verdade, a própria história mundial mesma, e poderíamos querer elaborar em epopeia absoluta este feito universal sobre o campo de batalha do espírito universal, cujo herói seria o espírito humano, o *humanus* que se educa e se eleva desde a ignorância da consciência para a história mundial; todavia, justamente devido à sua universalidade, esta matéria seria muito pouco passível de individualização pela arte. [...] A única finalidade realizada nesta epopeia seria a finalidade do espírito do mundo, que apenas pode ser apreendida no pensamento e, em seu significado verdadeiro, tem de ser explicada de modo determinado” (CE IV, p. 110; p. 111). Nesse sentido, a história da humanidade não pode ser colocada em forma épica, visto que isso exigiria a forma do pensamento, pois “isto seria poeticamente apenas possível se o mestre-de-obras interior da história, a Ideia absoluta eterna, que se realiza na humanidade, chegasse à aparição ou como indivíduo executor, ativo, condutor, ou se fizesse valer como necessidade que faz efeito de modo oculto” (CE IV, p. 111).

como opostos Goethe e Jean Paul¹²⁴, sendo o primeiro apresentado a partir de sua obra *Divã ocidental-oriental*¹²⁵, na qual o poeta tem grande êxito em articular conteúdos do oriente e faz a interioridade penetrar nos objetos ganhando objetividade, harmonizando o peso dado à subjetividade. Diante dessa configuração artística, Hegel afirma que:

[...] não temos em geral diante de nós nenhuma saudade subjetiva, nenhum enamoramento, nenhum desejo, mas um puro agradecer nos objetos, um inesgotável abandono de si [Sich-Ergehen] da fantasia, um jogo inócuo, uma liberdade na brincadeira, também da rima e do metro artístico, e nisso uma interioridade [Innigkeit] e alegria do ânimo que se move a si em si mesmo, as quais, por meio da serenidade do configurar, elevam a alma bem acima de todo enredamento na limitação da efetividade (CE II, p. 346).

Podemos afirmar que Goethe é um exemplo de grande habilidade artística capaz de configurar uma obra que relaciona forma e conteúdo com grande êxito, na qual a subjetividade encontra satisfação, felicidade e beatitude na exterioridade, o que Hegel vai indicar como sendo uma forma de “[...] humor como que *objetivo*” (CE II, 344), uma forma que pode ser vista como uma realização positiva que pertence aos estertores da arte romântica¹²⁶. De lado oposto está Jean Paul e, por assim dizer, o romantismo, no qual encontramos o humor subjetivo e a ironia, formas marcadas pela subjetividade que se absolutiza e se alça a juiz capaz de julgar a partir de si sobre a verdade de todo conteúdo objetivo, dissolvendo toda tentativa de constituição de uma verdade objetiva e séria. Aqui permanece o voo tresloucado da imaginação de uma subjetividade vazia e contingente que carece de objetividade e permanece presa em si mesma, o que se insere no interior do que Hegel denomina de *humor subjetivo*, o elemento de dissolução da Forma de arte romântica.

Antes de seguirmos para o ponto da dissolução mesma da arte romântica e do fim da arte no humor, gostaríamos de lembrar ainda outra consequência dessa subjetividade que se coloca como criadora da objetividade, que encontramos na pintura holandesa. Já tratamos

124Johann Paul Friedrich Ritter (1763 – 1825), foi um escritor alemão inserido no contexto do chamado romantismo alemão, cujas obras foram marcadas pela ironia, pelo humor e pelo grotesco. Ele é o exemplo de humor subjetivo criticado por Hegel.

125*West-Östlicher Divan* (1819).

126 Sobre o humor objetivo, comenta Gadamer, entre outras coisas, que essa ideia muito iluminou os desdobramentos da arte depois de Hegel: “O humor objetivo que Hegel outorga à criação poética de seu tempo e que remonta à sua crítica incisiva ao humor subjetivo de Jean Paul é tomado por ele como realizado na imagem árabe e persa de Rückert e do *Divã ocidental-oriental* de Goethe. O que ele celebra aí está certamente em plena ressonância com a nova arbitrariedade desvinculada que é própria ao espírito artístico liberto de toda ligação com a tradição, uma arbitrariedade que ele descreve. Permanece espantoso, contudo, o fato de a dependência temporal do juízo artístico hegeliano remeter muito menos ao seu futuro que olhamos hoje retrospectivamente como o nosso passado do que, por exemplo, o seu sonho histórico filosófico da meta final da história na liberdade de todos. Se quisermos realmente ampliar o discurso sobre o humor objetivo, [...] então encontraremos um grau espantoso de concordância em vista do nosso presente e das suas expectativas de futuro” (2010, p. 79).

dessa pintura e gostaríamos apenas ressaltar que nela encontramos traços muito importantes quanto ao papel da arte de espiritualizar o sensível. Isso porque o mais contingente, insignificante e transitório, o fogo-fátuo da realidade, é apreendido e eternizado pela arte, de modo que tudo o que é absolutamente impermanente e fugaz, como um brilho, um sorriso, um movimento qualquer, permeado por um ar cômico muitas vezes, contingência que é finalmente espiritualizado pelo pincel do pintor. Tudo se passa como se o espírito agora tomasse conta de tudo, o que significa “[...] o triunfo da arte sobre a transitoriedade [...]” (CE II, p. 334). O que é transitório vai ser apreendido no seu aparecer, o que é o ideal dessa arte, que “[...] torna estável a aparência transitória [...]” (CE II, p. 334), de modo que se o belo é a aparência sensível da Ideia, o que vai dar lugar ao mero aparecer, não importando tanto o conteúdo que “aparece” mas sim o “aparecer” enquanto tal. Não interessam os objetos como instrumentos práticos, mas sim a sua aparência desinteressada na arte em seu jogo mágico de cores organizada pela habilidade do artista numa sinfonia de cores. Novamente ressaltamos a importância da subjetividade artística que *escolhe* tanto o conteúdo quanto a forma, por meio dos quais *recria* a realidade objetiva numa obra de arte, a qual só tem importância na medida em que é uma expressão e revelação da subjetividade habilidosa do artista. Portanto, não se trata de produzir uma obra de arte autônoma, mas sim “[...] de uma produção na qual o *sujeito* produtor apenas se dá a conhecer a si mesmo”, o que significa que a subjetividade aparece como o próprio conteúdo da arte, resultando que esta “[...] torna-se então a arte do capricho e do humor” (CE II, p. 335).

O humor é uma consequência do recuo para a interioridade subjetiva que vai encontrar um lugar vazio que precisa se desenvolver com as determinações universais que repousam no espírito objetivo, o que está para além do universo da arte e do sensível. Assim, o que vai predominar no campo sensível da arte é a subjetividade do artista que, embora reflita sobre a arte, não consegue sair propriamente do campo sensível e natural, pois a habilidade do artista “[...] é um talento natural [...]” e não conceitual, sendo por isso que “[...] seu atuar ainda não liberado do lado natural, está unido imediatamente ao objeto, crendo nele e com ele idêntico, segundo seu próprio si-mesmo [Selbst]” (CE II, p. 339). No entanto, na cultura da reflexão moderna, na qual os objetos e conteúdos da arte carecem de interesse absoluto e estão todos iluminados, esclarecidos de seu mistério e expostos pelo espírito, o artista está vazio de matéria e forma substanciais imediatamente ligados a ele. Com efeito, destituído de um Conteúdo substancial, resalta-se no artista o lado da subjetividade como essencial, de forma que “[...] a arte tornou-se um instrumento livre que ele [o artista] pode manusear uniformemente, conforme sua habilidade subjetiva em relação a cada conteúdo, seja de que

espécie for” (*CE* II, p. 340), o que revela uma relação de exterioridade entre artista e o conteúdo da arte, bem como um fazer artístico que tem algo de arbitrário em si mesmo. Por isso, o artista não tem mais diante de si (nem dentro de si) nenhum conteúdo sério, de sorte que é o humor que vai dar a tonalidade dessa arte que começa a operar nessa contradição interna, apontando para o caráter limitado e inadequado para com os conteúdos sensíveis que insistem em se fantasiar de sérios e absolutos.

Outro aspecto importante do percurso do espírito na Forma de arte romântica é que a matéria da arte se torna mais sublimada e espiritual à medida que ela penetra cada vez mais na interioridade subjetiva. O que ocorre é uma espécie de autonegação do sensível, o qual vai passar por um processo de “desmaterialização”, iniciando nas artes plásticas, passando pela música, até tornar-se por completo subjetivo com a poesia,

pois o som, o último material exterior da poesia, não é nela mais a própria sensação que ressoa, mas um *signo* por si sem significação e, na verdade, um signo da representação tornada concreta em si mesma, e não apenas da sensação indefinida e de suas nuances e gradações. Por meio disso, o *som* torna-se *palavra* enquanto fonema em si mesmo articulado, cujo sentido é designar representações e pensamentos, na medida em que o ponto em si mesmo negativo, para o qual a música se dirigia, agora se apresenta como o ponto completamente concreto, como ponto do espírito, como o indivíduo autoconsciente que a partir de si mesmo une o espaço infinito da representação ao tempo do som (*CE* I, p. 101).

O sentido disso é que a palavra, como signo, é um material “desmaterializado” ou “espiritualizado”, carente de espessura sensível e que tem sentido no mundo da cultura e suas mediações sociais, onde a palavra é, na escrita alfabética, “[...] o modo, peculiar à inteligência, mais digno para exteriorizar suas representações – é trazida à consciência, constituída em objeto da reflexão” (*ECF* III, §459, p. 251). Assim, o que podemos ver com Hegel é que, com a poesia, a Forma de arte romântica chega ao seu máximo de espiritualização na arte, momento no qual o elemento sensível se torna subjetivo e a arte se ultrapassa a si mesma nessa interiorização e espiritualização absoluta do sensível, chegando ao limite da interioridade absoluta, nas fronteiras com a representação. Com efeito, a arte poética, dirá Hegel, é a arte universal de um espírito que se tornou livre e que se libertou por completo do material sensível. Uma vez liberta deste sensível, a arte poética se expressa apenas no espaço e no tempo interior das representações e sentimentos da intimidade espiritual subjetiva. Este estágio da arte é o momento de ultrapassagem da arte, pois ela “abandona o elemento da sensibilização reconciliada do espírito, e da poesia da representação passa para a prosa do pensamento” (*CE* I, p. 102). Sobre tal ultrapassagem, Hegel nos dirá:

Neste ultrapassar da arte sobre si mesma, todavia, ela é um recuar do ser humano em si mesmo, uma descida em seu próprio peito, pelo que a arte se despe de toda limitação firme em um círculo determinado do conteúdo e da apreensão, faz do *humanus* seu novo santo: das profundidades e alturas do ânimo humano enquanto tal, do humano universal em sua alegria e dor, em suas aspirações, atos e destinos. Com isso, o artista obtém seu conteúdo nele mesmo e é o espírito humano que efetivamente se determina a si mesmo, que considera, que engendra e expressa a infinitude de seus sentimentos e situações, para o qual nada mais do que pode ser vivo no peito humano é estranho (CE II, p. 342).

Ecoando a frase de Terêncio (séc. II a.C)¹²⁷, Hegel aponta para o fato de que na modernidade o ser humano conquista a consciência de que ele é a medida absoluta de todas as coisas. O recuo para o interior na modernidade se dá repetindo a experiência do fim da Forma de arte clássica e a dissolução do mundo grego, mas uma repetição que se dá num patamar mais elevado. Isso porque essa nova descida ao peito humano encontra um espaço que se desdobrou como autêntica interioridade humana desenvolvida na maturidade da história, o que podemos chamar com Hegel de a realização do *humanus*, o qual não encontra mais no sensível a satisfação no que se refere ao absoluto. Nesse sentido, a tese de Hegel é de que a arte se ultrapassa a si mesma, pois cumpriu com sua destinação, a saber, realizar o Espírito Absoluto na forma sensível, de modo que a passagem para a interioridade absoluta do espírito no contexto moderno exige outras Formas para expressar o Absoluto, como, primeiramente, a representação na religião e, posteriormente, o pensamento especulativo na filosofia. No entanto, é preciso entender que a arte não morre, mas apenas chega ao seu fim como destinação na realização de seu conceito. O fim da arte se distingue da morte da arte na medida em que o fim pressupõe um início e um desenvolvimento que se encerra quando o processo de intuir o absoluto se completa em sua tarefa, processo esse que deve ser compreendido em sua historicidade¹²⁸, como a explicitação completo do conceito de belo nas Formas de arte particulares. Com efeito, a arte completa sua tarefa na dialética do espírito absoluto, mas não morre e, ao contrário, segue sua vida autônoma e livre de uma Forma particular. Isso significa que a arte segue o seu curso de alguma maneira e, segundo Hegel, a filosofia da arte, ou,

127Poeta e dramaturgo romano que foi imortalizado pela seguinte expressão apresentada na sua peça *Heautontimorumenos*, 77: “sou homem: nenhum assunto humano me é alheio” (*homo sum: humani nil a me alienum puto*).

128Há um sentido possível da expressão “morte da arte” que pode ser tomado da *Fenomenologia do espírito*, na qual a morte da consciência (§80) é o seu ultrapassar para um conceito de si mesma mais elevado, uma verdade mais elevada. Assim, morte é um ultrapassar-se por meio de uma negação determinada que instaura uma verdade mais elevada.

a *ciência* da arte é, pois, em nossa época, muito mais necessária do que em épocas na qual a arte por si só, enquanto arte, proporcionava plena satisfação. A arte nos convida a contemplá-la por meio do pensamento e, na verdade, não para que possa retomar seu antigo lugar, mas para que seja conhecido cientificamente o que é arte (CE I, p. 35).

A Filosofia da arte é o pensar sobre a arte no interior da vida do Espírito, investigando as obras de arte no interior de seu horizonte histórico do seu conceito, tal como Hegel procurou fazer em seus *Cursos de estética*. Nesse sentido, o próprio Hegel vai se inserir no solo da subjetividade moderna que se dirige para a cultura da reflexão e do pensamento, isto é, a interioridade absoluta que passou do universo sensível para o pensamento também se encontra no modo como Hegel pensa a arte na dimensão do conceito. Quando a verdade do espírito na racionalidade moderna é mais profunda do que a arte é capaz de expor, as obras de arte são tomadas, tanto do lado do artista, quanto do lado da sua fruição, como objetos de reflexão, tanto no conteúdo como na sua forma, de sorte que isso é o que exige uma *ciência da arte*. Se antes nossa relação com a arte era de modo mais sensível e imediato, agora nossa satisfação só se efetiva quando pensamos a arte e nos dirigimos para o campo do saber que pensa “o que é e para que serve a arte?” O sujeito que ganha autonomia na modernidade é condição para que se pense a arte como autônoma, de maneira que é pensando o conceito de Belo e mostrando a sua necessidade “[...] no progresso interior de seu conteúdo e em seu meio de expressão” (CE I, p. 36) que a estética ganha estatuto de *ciência da arte*. Isso deve ser compreendido como uma necessidade mesma do pensamento ter de tomar a arte como seu oposto e nela reconhecer a si mesmo, mas também, assim como a interioridade absoluta da razão moderna é a verdade da interioridade absoluta tal como vimos na arte, é no pensamento que a arte encontra sua verdade e “[...] alcança sua autêntica legitimidade” (CE I, p. 37) no desenvolvimento do conceito.

Eis o lugar único da estética de Hegel, de sorte que devemos entender a sua especificidade com relação à abordagem especulativa da história da arte apresentada pelo filósofo nos seus *Cursos de estética*¹²⁹, pois seu trabalho não trata de afirmações tradicionais valorativas e normativas de modo a julgar ou refletir sobre as obras de modo solto e abstrato, levando em conta seu valor estético ou literário, mas sim penetra nas obras buscando no

129Como afirma Werle: O mérito da estética de Hegel não está em ser uma história da arte retocada ou aperfeiçoada com ingredientes filosóficos, e sim em ser uma *filosofia da história da arte*. O que vem a significar isso? Sem me aprofundar aqui neste ponto, indico apenas que Hegel jamais emite “juízos”, bem como não “reflete sobre” a arte ou a ideia do belo, e sim opera considerações pensantes [*denkende Betrachtungen*] acerca da ideia da arte enquanto tal, o qual se desenvolve a si mesmo num fluxo concreto, em si e para si, pelas diferentes manifestações particulares (2009, p. 9).

particular o que de universal as anima no desdobrar histórico da Ideia do belo¹³⁰. Como pudemos acompanhar de modo muito breve, a filosofia da arte de Hegel busca uma necessidade racional interna no desenvolvimento histórico do que se entende por bela arte. Tal racionalidade pode ser compreendida na medida em que se visualiza o processo de manifestação da Ideia através do processo de espiritualização do sensível, desde a arte simbólica até a arte romântica. O resultado deste percurso é o fim da arte, a interioridade absoluta universal e a limitação do modo sensível para expressar formas espirituais mais elevadas, de sorte que o Espírito Absoluto passa a Formas mais adequadas (Religião e Filosofia) para a sua manifestação a partir de então.

¹³⁰Logo na introdução do primeiro volume dos seus *Cursos de estética* Hegel busca esclarecer o sentido usado por ele do nome *estética* para distinguir o seu trabalho da ideia muito em voga na época de ciência das sensações. Ele faz questão de afirmar que “a autêntica expressão de nossa ciência é, porém, “*filosofia da arte*” e, mais precisamente, “*filosofia da bela arte*” (CE I, p. 27).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] *A história do ânimo se torna infinitamente rica e pode se configurar de modo o mais variado para circunstâncias e situações sempre modificadas.* (Hegel)

Por que o indivíduo grego era capaz de representar seu tempo, e por que não pode ousá-lo o indivíduo moderno? Porque aquele recebia suas forças da natureza, que tudo une, enquanto este as recebe do entendimento, que tudo separa. (Schiller)

Mas como ficou chato ser moderno, agora serei eterno. (Drummond)

Observando nosso percurso em torno da *Interioridade absoluta* nos CE de Hegel, podemos dizer que foi possível verificar como o cristianismo insere na história uma subjetividade absoluta que se manifesta como Deus mesmo, o absoluto encarnado como humano e que será o modelo para os cristãos seguirem e se desenvolverem como Eu absolutos. A consciência que se instaura então é da ordem de uma consciência de si que se sabe uma alma espiritual una, eterna e infinita, mas que precisa vencer a finitude, a natureza, o mundano a fim de superar e conquistar o lugar espiritual que lhe é de direito. Com efeito, a história do cristianismo se confunde com o desdobramento da Forma de arte romântica¹³¹, na qual podemos observar essa *história do ânimo* que nos é apresentada na Forma e no conteúdo das obras de arte. Por isso, partimos de uma consideração que achamos necessária sobre o mundo grego e sua arte bela, bem como a insuficiência apresentada no que se refere ao universal dos deuses gregos. Nesse sentido, tencionamos apontar que, desde o fim do mundo grego, constitui-se um universo interior ao peito humano que vai sendo tecido à medida que o cristianismo entra em cena e se desenvolve, seguindo na direção de uma consolidação da subjetividade interior moderna, a qual se apresenta como absoluta. À arte coube apreender e expor o conteúdo sensível que se manifestou como a interioridade anímica, a *Innigkeit*, a dimensão interior ao homem que produz uma experiência de intimidade e identidade

131 Como comenta Gadamer: “Na estética hegeliana, essa arte possui o nome genérico de arte “romântica” - o que quer dizer que ela remete a uma figura mais elevada da verdade. [...] Em verdade, tal como ele [Hegel] diz, o mundo romântico só realizou uma única obra absoluta, e essa obra foi a difusão, e essa obra foi a difusão do cristianismo. Este elemento novo, o fato de o cristianismo ter chegado ao mundo e trazido consigo o fim da arte clássica, significa para a arte romântica, ou seja, para as mais múltiplas figuras da criação artística, que a sua verdade é uma verdade romântica, isto é, não mais verdade absoluta, não mais a concordância entre fenômeno e ser. Por isso, em um grau particular, a pintura e a música são - e, naturalmente, antes de tudo a poesia - formas da espiritualização e dissensibilização, mesmo que a sua própria forma de apresentação seja e permaneça sendo uma vez mais a forma do “aparecer sensível da ideia”. Portanto, aquilo que Hegel denomina a arte romântica abarca toda a história da arte desde o aparecimento do cristianismo, e esta história da arte é caracterizada precisamente por meio do fato de nela não aparecer nenhuma obra de arte absoluta, isto é, nenhuma obra na qual o próprio divino esteja presente sensivelmente, tal como as figuras dos deuses na arte clássica. Nisto reside ao mesmo tempo o fato de a história da arte se desdobrar a partir de então em uma multiplicidade de formas, nas quais o espírito de um povo entrega respectivamente a si mesmo a sua expressão artística, com base em sua própria experiência do mundo, sob a luz da revelação cristã e do pensamento” (2010, pp. 77-8)

subjetiva, na qual os sentimentos e valores são subjetivos e dizem respeito ao saber e ao querer desse indivíduo. Tal conteúdo se inicia com o conteúdo ideal do amor cristão, passa pela *Innigkeit* do amor, da honra e da fidelidade no mundo medieval, resultando nas várias formas da subjetividade moderna (pintura holandesa, caráter formal em Shakespeare, ironia, humor). Mas no desenvolvimento do Conteúdo do cristianismo, o elemento sensível vai avançar mais e mais para o plano espiritual universal e perder o seu teor material e sensível, chegando ao limite da interioridade abstrata no protestantismo luterano, o qual está às portas da filosofia moderna do entendimento, que vai delimitar e analisar racionalmente essa dimensão interior, seccionando-a em campos sensível, lógico, razão, intuição, representação, entendimento, moral, os quais estão todos sob o império da universalidade e da subjetividade. Nesse sentido, algo importante que apenas mencionamos de passagem, mas que seria um tema que ampliaria nossa investigação, é saber como essa interioridade anímica [*Innigkeit*] se realiza na filosofia kantiana como *Gemüt*, ânimo que reúne todas as faculdades do espírito humano e será delimitado e teorizado por essa filosofia. Apenas indicamos isso com o intuito de apontar para o fato de que essa interioridade que se forma ao longo da história cristã ganha estatuto teórico e passa a ser objeto do pensamento, abrindo toda uma série de estudos no campo da psicologia, antropologia etc., retirando do ânimo humano o que ele tinha de sagrado e elevado, o que significa que o desencantamento de mundo também passa a assombrar a interioridade humana.

No âmbito da arte, por sua vez, como pudemos acompanhar, a subjetividade vai ganhando espaço e está entre avançar para o universal ou permanecer no seu interior sensível subjetivo que começa a girar em falso dentro de si mesmo na sua carência de objetividade. Seja como for, o que se segue é que o arbitrário e subjetivo desencadeia uma paulatina dissolução das Formas e dos conteúdos, o que suscita uma rica discussão sobre o sentido da arte, da sua história, da crítica de arte e as diferenças entre antigo e moderno. No contexto alemão da época de Hegel, podemos mencionar, como exemplo, a rica discussão no círculo do Romantismo alemão e nas cartas trocadas entre Goethe e Schiller, bem como em tudo o que se seguiu em arte até as vanguardas do século XX. Para Hegel, acreditamos, parece estar claro que a arte se ultrapassa a si mesma e realiza o seu fim de espiritualizar o sensível, deixando a dialética histórica prosseguir nas esferas mais universais exigidas pelo Absoluto, o que vai resultar na sua tese do *fim da arte*. No nosso modo de ver a questão, o *fim da arte* é a “libertação da arte enquanto arte” (GADAMER, 2010, p. 76) que advém de dois sentidos, sendo o primeiro, aquele que diz respeito à limitação do sensível em expressar o absoluto, e o segundo, que decorre do primeiro, é a libertação do sensível em expressar o absoluto e poder

ser qualquer coisa. Nesse sentido, o *fim da arte* não é o seu término, mas sim a sua libertação e inserção num campo mais elevado do espírito, o do pensamento, o que vai se desdobrar tanto no modo como a arte é tomada pelo pensamento especulativo (como faz Hegel em seus *CE*), quanto no modo como os próprios artistas vão fazer da arte uma questão filosófica e crítica¹³². Sem nos alongarmos, o percurso que fizemos nos *CE* de Hegel, no qual demos atenção à interioridade absoluta, foi *um* dentre outros possíveis. Este caminho nos levou a apontar para o esgotamento e a limitação do sensível na manifestação do Absoluto, o que ocorre com o ultrapassamento do conteúdo da religião cristã em expressar especulativamente o absoluto. Nesse sentido, à guisa de conclusão, podemos afirmar que a interioridade absoluta como *Innigkeit* se apresenta como o último reduto do absoluto no modo sensível e, portanto, dado à representação artística. A *Innigkeit* é essa interioridade que venceu a interioridade natural no sofrimento do corpo natural e se constituiu como interioridade espiritual que se encontrou a si no espírito. E como é só pelo pensar que a alma se converte efetivamente em espírito, a existência imediata sensível precisa ser superada, o que significa a superação da arte como forma de manifestação da verdade. Somente nessa dimensão espiritual do pensamento a subjetividade pode se afirmar como livre e a interioridade absoluta realizar-se em sua verdade.

132 No século XX, o filósofo da arte Arthur Danto defendeu tais ideias apresentadas nos *CE* de Hegel (Cf. DANTO, 2006).

REFERÊNCIAS

Básica:

HEGEL, G. W. F. **Vorlesungen über die Ästhetik I, II und III** (Band 13, 14 und 15) In: *Werke [in 20 Bänden]*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986 (*Cursos de Estética*, trad. de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle, Vol. I, Vol. II, Vol. III e Vol. IV, Edusp, São Paulo, 2001/2000/2002 e 2004).

Caderno de Hotho: HEGEL, G. W. F. **Vorlesungen über die Philosophie der Kunst** (1823). Nachschrift v. Hotho. Hsg v. A. Gethmann-Siefert (Bd. 2 Vorlesungen. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte). Hamburg: Meiner, 1998.

Caderno de Kehler: HEGEL, G. W. F. **Filosofia del arte o estética**. (verano de 1826). Apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler. Trad. Domingo Hernández Sánchez. Edição bilíngue. Madrid: Abada Editores, 2006.

Complementar:

ARISTÓTELES. **Arte poética**. In: **A poética clássica: Aristóteles, Horácio e Longino**. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

BÍLBIA do peregrino. São Paulo: Editora Paulus, 1997.

BECKETT, W. **História da pintura**. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Editora Ática, 1997.

BORNHEIM, G. “**As metamorfoses do olhar**”. In: NOVAES, A. (org.) **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, pp. 89-93.

BOURGEOIS, B. **Hegel: os atos do espírito**. Trad. Paulo Neves. São Leopoldo: Unisinos, 2004.

BRAS, G. **Hegel et l'art**. Paris: Puf, 1989.

BRYSON, B. **Shakespeare: o mundo é um palco: uma biografia**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

CARPEAUX, O. M. **Literatura alemã**. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

_____. **O livro de ouro da história da música: da idade média ao século XX**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

CHATELET, F. **Hegel**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

DANTO, A. **Após o fim da arte**. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus editora, 2006.

DIDEROT, D. **Ensaio sobre a pintura**. Tradução, apresentação e notas de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1993.

FABBRI, V./VIEILLARD-BARON, J.L. (org.). **Esthétique de Hegel**, Paris, L'Harmattan, 1997

FILHO, A. V. S. **Poesia e prosa: arte e filosofia na estética de Hegel**. Campinas: Pontes Editores, 2008.

GADAMER, H. G. **Hermenêutica da obra de arte**. Trad. Marco Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GAUTIER, L. **La chevalerie**. França: Arthaud, 1960.

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

HEGEL, G. W. F. **Ciência da lógica (excertos)**. Seleção e tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Barcarolla, 2011.

_____. **Diferença entre os sistemas filosóficos de Fichte e de Schelling**. Trad. Carlos Morujão. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

_____. **Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio: 1830, v. I: A ciência da lógica**. Trad. Paulo Meneses. São Paulo: Loyola, 2005.

_____. **Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio: 1830, v. II: A filosofia da natureza**. Trad. Pe. José Nogueira Machado. São Paulo: Loyola, 1997.

_____. **Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio: 1830, v. III: A filosofia do espírito**. Trad. Paulo Meneses. São Paulo: Loyola, 2011.

_____. **Fé e saber**. Trad. Oliver Tolle. São Paulo: Editora Hedra, 2010.

_____. **Fenomenologia do espírito**. Partes I e II. Trad. Paulo Meneses. Rio de Janeiro: Vozes, 1992.

_____. **Filosofia da história**. Trad. Maria Rodrigues e Hans Herden. Brasília: Editora UNB, 1999.

_____. **Leciones sobre la história de la filosofía III**. Trad. Wenceslao Roces. México: Fondo de Cultura Economica, 2002.

_____. **Leçons sur La philosophie de La religion: troisième partie la religion accomplie**. Traduction, présentation Et analyse par Pierre Garniron. Paris: PUF, 2004.

_____. **Linhas fundamentais da filosofia do direito, ou, Direito natural e ciência do estado em compêndio**. Tradução Paulo Meneses et al. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2010.

_____. **Vorlesung über die Philosophie der Religion. Teil 3. Die vollendete Religion**. Neu hrsg. Von Walter Jaeschke. Hamburg: Meiner, 1995.

_____. **Werke in zwanzig Bänden**, auf der Grundlage der Werke von 1832-1845; neu edierte Ausgabe; Redaktion Eva Moldenhauer & Karl Markus Michel. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1986.

HÖFFE, O. **Immanuel Kant**. Trad. Christian Viktor Hamm e Valerio Rohden. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

HYPOLITE, J. **Gênese e estrutura da fenomenologia do espírito de Hegel**. São Paulo: Discurso Editorial, 2003.

_____. **Introdução à filosofia da história de Hegel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

INWOOD, M. **Dicionário Hegel**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

JAESCHKE, W. **Hegel: la conciencia de la modernidad**. Madrid: Ediciones Akal, 1998.

KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo**, trad. Valerio Rohden e Antonio Marques, Ed. Forense, 2ª edição, SP, 2005.

_____. **Crítica da razão prática**. Trad. introdução e notas de Valerio Rohden. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Crítica da razão pura**. Trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013.

LEBRUN, G. **A filosofia e sua história**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. **A paciência do conceito: ensaio sobre o discurso hegeliano**. Trad. Silvio Rosa Filho. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

LUTERO, M. **Da liberdade do cristão**. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

MÜLLER, M. L. “O idealismo especulativo de Hegel e a modernidade filosófica: crítica ou radicalização dessa modernidade?” In: *Revista eletrônica de estudos hegelianos* (Revista Semestral da Sociedade Hegel Brasileira – SBH), Ano 2º - nº 3 dezembro de 2005. Disponível em: <http://www.hegelbrasil.org/rev03d.html>

NUNES, B. **Ensaaios filosóficos**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

RITTER, J. (Hsg.). **Historisches Wörterbuch der philosophie**. Basel/Stuttgart: Schwabe & CO Verlag, 1976.

ROSENFELD, A. **A arte do teatro: aulas de Anatol Rosenfeld (1968)**. Registradas por Neusa Martins. São Paulo: Publifolha, 2009.

SARAIVA, F. R. dos Santos. **Novíssimo dicionário latino-português**. Rio de Janeiro: H. Garnier, Livreiro-Editor, sétima edição.

SHAKESPEARE, W. **Obra completa** (em três volumes). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1988.

TAYLOR, C. **Hegel e a sociedade moderna**. Trad. Luciana Pudenzi. São Paulo: Loyola, 2005.

_____. **Hegel: sistema, método e estrutura**. Trad. Nélcio Schneider. São Paulo: É Realizações, 2014.

THEODOR, E. **A literatura alemã**. São Paulo: Edusp, 1980.

THIBODEAU, M. **Hegel e a tragédia grega**. Trad. Agemir Bavaresco e Danilo Vaz-Curado R. M. Costa. São Paulo: É Realizações, 2015.

WINCKELMANN, J. J. **Reflexões sobre a arte antiga**. Porto Alegre: Movimento, 1975.

WOODS Jr., Thomas E. **Como a igreja católica construiu a civilização ocidental**. São Paulo: Quadrante, 2008.

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

_____. **A poesia na estética de Hegel**. São paulo: Humanitas; Fapesp, 2005.

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