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

Phillip Wilhelm Keller

ESTRUTURA DA OBRA DE ARTE NA FILOSOFIA DE HEGEL.

Análise da estrutura da arte nos cursos de Berlim com relação aos
conceitos de organismo, ação e conceito

São Paulo

2011

Phillip Wilhelm Keller

ESTRUTURA DA OBRA DE ARTE NA FILOSOFIA DE HEGEL.

Análise da estrutura da arte nos cursos de Berlim com relação aos
conceitos de organismo, ação e conceito

Tese apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Filosofia do
Departamento de Filosofia da
Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade
de São Paulo para obtenção do título
de Doutor em Filosofia sob a
orientação do Prof. Dr. Márcio Suzuki.

São Paulo

2011

Para Nice Keller
In memoriam

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Márcio Suzuki, que aceitou orientar este trabalho. Por seu rigor e generosidade: duas qualidades que se aliam de forma verdadeiramente exemplar.

Ao Prof. Dr. Marco Aurélio Werle, pelas indicações bibliográfica e pelas palavras de incentivo.

À Maria Helena Barbosa que com sua ajuda e atenção tornou possível realizar este trabalho.

À Magali e Mathias, esposa e filho, pela paciência e palavras de encorajamento.

São Paulo, novembro de 2011

Phillip Wilhelm Keller

RESUMO

KELLER, P.W. ESTRUTURA DA OBRA DE ARTE NA FILOSOFIA DE HEGEL. Análise da estrutura da arte nos cursos de Berlim com relação aos conceitos de organismo, ação e conceito. 2011. 138 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, 2011.

Esta tese investiga a Ideia e o modo como ela se realiza na obra de arte segundo a Estética de Hegel. No primeiro capítulo, o conceito de Ideia é apresentado nas três formas em que o mesmo se realiza segundo a Lógica enquanto Ciência do Conceito em Hegel. No segundo capítulo, procura-se estabelecer alguns pressupostos históricos da analogia entre belo e organismo e como esta mesma analogia pode ser reencontrada na Estética de Hegel. No terceiro capítulo, mostra-se como a ação também pode ser outra forma de interpretação e elemento estruturador da Ideia realizada na obra de arte. No quarto capítulo, apresenta-se o silogismo (e o juízo) como possível forma de explicação das diversas formas de arte. No quinto capítulo, as duas formas de realização da Ideia, enquanto vida e ação, são apresentadas como duas formas diferentes de expressão da Ideia realizadas respectivamente nas obras de arte das formas particulares de arte clássica e romântica .

Palavras-chave: Hegel, Obra de Arte, Ideia, Organismo, Ação, Conceito. Arte Clássica, Arte Romântica.

ABSTRACT

KELLER, P.W. STRUCTURE OF THE ARTWORK IN THE PHILOSOPHY OF HEGEL. Analysis of the structure of art in his Berlin lectures with respect to the concepts of organism, action and concept. 2011. 138 p. Thesis (PhD) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, 2011.

This thesis investigates the idea and the way it is realized in the work of art according to Hegel's Aesthetics. In the first chapter the concept of idea is presented in three forms as it realizes itself according to the Logic as the Science of Concept in Hegel. In the second chapter, we try to establish some historical presuppositions of the analogy between beauty and organism and how this same analogy can be rediscovered in Hegel's Aesthetics. In the third chapter, it is shown how the action could also be another form of interpretation and structuring element of the idea realized in the artwork. The fourth chapter presents the syllogism (and judgment) as a possible form of explanation of the different particular forms of art. In the fifth and concluding chapter, the two forms of realization of the idea, as life or action, are presented as two different forms of expression of the idea realized respectively in the particular forms of art of classical and romantic arts.

Key-words: Hegel, Work of Art, Idea, Organism, Action, Concept, Classical Art, Romantic Art

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
CAPÍTULO 1: O CONCEITO DE IDEIA EM HEGEL.....	11
1.1 A Ideia como vida, ação (conhecimento) e a Ideia absoluta.....	22
 CAPÍTULO 2: A VIDA E O ORGANISMO COMO ANÁLOGOS À OBRA DE ARTE	34
2.1 A comparação da obra de arte com o organismo na Antiguidade.....	36
2.2 O organicismo na época de Hegel e Goethe.....	38
2.3 O organicismo em Hegel como superação da filosofia kantiana.....	43
2.4 O juízo de gosto em Kant e sua crítica por Hegel.....	45
2.5 O belo enquanto unidade semelhante ao orgânico.....	47
 CAPÍTULO 3 A AÇÃO COMO PRINCÍPIO ESTRUTURADOR DA ARTE E DA OBRA DE ARTE.....	57
3.1 A ação como determinidade do ideal.....	64
3.2 A estrutura da ação.....	43
3.3 O sistema das artes como os diferentes graus de efetivação da ação.....	47
 CAPÍTULO 4. AS FIGURAS DO SILOGISMO E AS FORMAS DE ARTE.....	57
4.1. A lógica formal na filosofia de Hegel.....	64
4.2. Correspondência das formas de arte com as figuras dos silogismos.....	66
4.2.1 As formas de arte clássica e romântica e seus silogismos correspondentes.....	67
 CAPÍTULO 5: VIDA E AÇÃO COMO DOIS PRINCÍPIOS DA ARTE.....	74
 CONCLUSÃO.....	104
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	116

INTRODUÇÃO

O tema geral de nossa tese é a Ideia e sua realização na obra de arte segundo a Estética de Hegel. Esse tema é central na elaboração conceitual da Estética de Hegel e o modo como é apresentado caracteriza a compreensão e a importância que o autor atribuía a arte. Ao dizer que a arte conseguia manifestar a Ideia, Hegel simultaneamente reivindicava à mesma um papel entre as atividades mais nobres do ser humano, ao lado da Religião e da Filosofia, pois manifestar a Ideia significava para esse autor tanto quanto expressar o divino, a fonte de todo o ser. A arte estabelece uma ponte entre sujeito e objeto, constituindo deste modo uma religação (religião) em sentido eminente entre o homem e o mundo.

O termo "Ideia" tem um papel fundamental e muito bem determinado dentro do arcabouço conceitual da Filosofia hegeliana. A Ideia se define como a efetivação plena do conceito, ou um conceito que tem uma realidade adequada a si. Deste modo, podem-se encontrar vários exemplos de "Ideias" para Hegel: uma flor, um animal, o universo, o Estado e, no nosso caso, uma obra de arte.

Hegel diferencia Ideia e ideal (em alemão: *Ideal* e não *ideell*). O ideal significa no contexto da Estética um ente concreto plenamente determinado pelo conceito. Todas as outras determinações possíveis estão ausentes nesse caso. Assim, um ser humano é uma Ideia, mas não um ideal, porque ele ainda tem outras determinações, a saber, da própria natureza, com o que ele envelhece e adocece entre outras tantas coisas. Vê-se que o ideal diferencia a Ideia realizada na obra de arte de outras formas de Ideia. Como nossa investigação não tematiza essa diferença entre a obra de arte e outras formas de Ideia, mas pretende antes demonstrar quais diferenças são possíveis na Ideia que se concretiza na obra de arte, assim essa diferença terminológica não tem importância em nosso trabalho e tendemos a usar sempre "Ideia".

O que buscamos é, ao contrário, investigar qual semelhança há entre a obra de arte e outras formas de Ideia. Para isso, a divisão do próprio Hegel, apresentada em sua Lógica, é de fundamental importância. Na *Ciência da*

Lógica ou na *Enciclopédia* Hegel apresenta a Ideia se desenvolvendo em três momentos: Ideia de vida, Ideia de conhecimento e Ideia absoluta. Nossa questão, portanto, se resume em saber qual dessas formas de Ideia pode ser atribuída à Ideia realizada na obra de arte.

A primeira forma de comparação pretende que o belo, e a obra de arte que o realiza, tenha uma analogia com um ser vivente ou então, com a Ideia de vida. Esse paralelo tem origem na antiguidade e já se tornou clássico. Ele é muitas vezes utilizado tacitamente sem grandes justificativas. No caso da *Estética* de Hegel, o apoio textual é bastante grande como pretendemos ter mostrado.

A segunda comparação é algo novo na história da *Estética*, porquanto é algo novo que a ação humana possa ser considerada uma Ideia, mormente no sentido hegeliano, no qual uma Ideia não é nem um modelo, nem um fim ou foco para onde tende o real, mas Ideia é a plena efetivação do conceito na realidade. Nessa forma específica, a Ideia recebe o nome de verdade ou bem e é também, como tentamos mostrar, uma das formas de realização de Ideia na obra de arte.

Uma questão como essa não poderia ter passado em branco e deste modo já foi objeto de estudos pela crítica especializada em Hegel. Nós teremos, portanto, que nos dedicar a algumas interpretações que, antes da nossa, dedicaram-se a descobrir qual seria a forma em que a Ideia se realiza na arte. Em especial, nós desde já gostaríamos de dirigir a atenção a uma confusão muito freqüente e, ao mesmo tempo, de conseqüências bastante sérias. É comum que se deixe de diferenciar a Ideia realizada na arte e a Ideia realizada na obra de arte. A conseqüência dessa imprecisão é uma confusão que não permite ver a questão em toda sua extensão. Segundo nossa opinião, foi essa a causa desses intérpretes não terem resolvido essa questão satisfatoriamente.

Em especial, nós teremos de tratar da interpretação de Constanze Peres, a qual acredita que toda a *Estética* de Hegel está regulada pela Ideia enquanto ação. Essa é, segundo nossa opinião, uma das melhores interpretações dessa questão. E só não podemos concordar inteiramente com sua avaliação por ter a autora incorrido no erro que acabamos de mencionar: ela confunde a Ideia realizada na arte com a Ideia efetivada na obra de arte.

Que nós nos sintamos na obrigação de criticar a interpretação dessa autora não diminui seu mérito nem tira a importância que a mesma teve para o nosso trabalho. O título que emprestamos à nossa tese quer, entre outras coisas, deixar clara a dívida que reconhecemos ter com a autora.

A terceira forma de Ideia, a Ideia absoluta, é a culminância do sistema hegeliano. Nela o conceito se efetiva em uma realidade que é plenamente adequada a ele: o próprio conceito. O seu elemento é a Filosofia e, em especial, a Lógica, tal como Hegel entende essa disciplina. Nós inicialmente acreditávamos que essa Ideia também poderia ser realizada na arte e esperávamos alguma ajuda no brilhante livro de Birgitte Hilmer. Nosso projeto inicial contemplava essa alternativa com um capítulo próprio. O decurso de nosso estudo preparatório levou-nos a perceber que havia uma certa impossibilidade de a Ideia absoluta se concretizar na obra de arte, já que esta nunca pode ser puramente conceitual. A leitura mais atenta do difícil livro de Birgitte Hilmer mostrou, além disso, que nem mesmo ela, cuja intenção maior era pesquisar o modo como o conceito se manifesta na arte e na obra de arte, acreditava em uma realização da Ideia absoluta na arte, mas compartilhava com Constanze Peres a crença que o modelo de toda a arte era a Ideia enquanto ação. Tendo em vista esse fato, abandonamos nossa intenção inicial de dedicar um capítulo a essa Ideia, a qual, salvo engano, só aparece na Estética de Hegel como algo a ser buscado, mas nunca no sentido exato de Ideia enquanto algo plenamente efetivada.

Uma outra aspiração de nossa pesquisa era relacionar esse conceito de Ideia, fundamental para a compreensão da parte geral da Estética de Hegel, com as partes subseqüentes, a saber: as formas de arte (simbólica, clássica e romântica), bem como os gêneros de arte (arquitetura, escultura e etc.). Essas formas de arte representam o momento histórico da Estética segundo Hegel. A arte simbólica representava a arte anterior à arte grega, a arte clássica era a arte grega e a arte romântica abrangia todo o período que ia do início da época medieval ao tempo do próprio Hegel. Para além desse significado histórico, porém, essas formas de arte possuíam um significado maior relacionado ao modo como realizavam a Ideia, ou melhor, o absoluto. A arte simbólica se caracterizava por buscar a expressão adequada da Ideia, sem, contudo poder encontrar uma forma exterior adequada ao seu conteúdo. A arte clássica,

finalmente, encontrava na figura humana a forma perfeita para expressar a divindade grega. Essa adequação da arte grega era, porém, novamente ultrapassada na arte romântica que novamente rompia essa unidade e produzia, através da diferenciação de interior e exterior, uma espiritualidade concreta que podia prescindir da adequação clássica ao exterior, mas não por ser menos perfeita, mas ao contrário por atingir um grau superior de desenvolvimento que se caracterizaria pela autoconsciência.

Ora, quem quer que já tenha se ocupado com a Estética de Hegel já pode perceber quais problemas estão em jogo. Em primeiro lugar, a Ideia se define como a adequação de conceito e realidade. Percebe-se, então, que Hegel fala de inadequação da Ideia à realidade. Deve-se admitir, por conseguinte, que o sentido de Ideia muda conforme o contexto. Em segundo lugar, é falado de duas inadequações: a simbólica e a romântica. Por mais que o leitor de Hegel esteja afeito a aparentes contradições, não nos parece recomendável constatar essa aparente contradição sem buscar entender seu fundamento.

O que nós tentamos mostrar nas páginas que se seguem é que essa aparente contradição é realmente só aparente e nós estamos diante de fatos bem explicáveis dentro do arcabouço conceitual da Estética de Hegel. De um lado, há realmente a inadequação de forma e conteúdo na arte simbólica. O que justifica essa inadequação é precisamente o fato dessa arte não ter atingido ainda a Ideia, ou seja, ela não é capaz de produzir uma figura capaz de representar com perfeição o conceito de modo imediato. Compreende-se, deste modo, que ela sempre tenha tido o significado de uma pré-arte para Hegel. A arte simbólica aponta para um conteúdo que ela não é capaz de expressar plenamente. Ela não é Ideia no sentido tipicamente hegeliano.

O caso muda com a arte clássica, a qual justamente se caracteriza por realizar plenamente essa adequação pretendida entre conceito e realidade, entre conteúdo e forma. Pode-se falar, então, com propriedade de Ideia. A Ideia se caracteriza pela adequação de conceito e realidade e a arte clássica é essa adequação de forma imediata.

A situação parece complicar-se com a arte romântica, pois essa arte seria um desenvolvimento da Ideia que levaria a uma espécie de inadequação de "Ideia" e realidade. O que nós pretenderemos mostrar é que não há essa

pretensa inadequação, mas antes um novo tipo de Ideia. A Ideia de conhecimento (verdade, bem) tem como característica uma cisão interna. Essa Ideia se constitui como uma adequação que é antecedita por um momento de separação, justamente a separação entre sujeito e objeto, característica da modernidade. Um de nossos intentos, portanto, é mostrar que é essa Ideia que se realiza na obra de arte típica para arte romântica. A diferença entre forma e conteúdo que essa arte apresentaria seria a realização dessa Ideia que em si é dotada também dessa diferença interna. Não há uma inadequação de obra de arte e Ideia, mas sim um novo tipo de Ideia, expressa de modo adequado pela diferença de interior e exterior.

Para melhor explicar essas diferenças entre os tipos de Ideias realizados nas obras de arte, começamos nossa investigação apresentando no primeiro capítulo o conceito de Ideia tal como concebido por Hegel. Em especial tentamos relacioná-lo com os conceitos de Ideia principalmente de Kant e de Goethe, por serem autores bastante próximos de Hegel e que certamente o influenciaram. Uma vez estabelecido o conceito de Ideia, procuramos mostrar o desenvolvimento típico desse conceito na filosofia de Hegel, a saber: Ideia de vida, de conhecimento e Ideia absoluta. Procuramos mostrar também que os conceitos de Ideia de conhecimento e Ideia de ação, apesar de pequenas diferenças, podem ser considerados iguais.

No segundo capítulo, procuramos mostrar como há em Hegel o estabelecimento de uma analogia entre a obra de arte e o organismo (ou a Ideia de vida). Buscamos exemplos da mesma analogia na antiguidade, para em seguida tentar traçar as implicações dessa analogia para Hegel. De um lado, há novamente um paralelo possível com Kant e Goethe. De um certo modo, Hegel sabia que Goethe pretendeu ultrapassar os limites da Filosofia kantiana através de sua explicação do ser vivo. Mas Hegel acha também que o próprio Kant não respeita os limites resultantes de sua Crítica ao explicar o juízo de gosto. Com isso, a analogia entre a obra de arte, e em especial o belo, com o ser vivo ou o organismo é uma analogia cheia de implicações muito significativas que demonstravam a importância que Hegel dava a arte.

O uso de comentadores nesses dois primeiros capítulos tinha o fim específico de facilitar o trabalho de demonstração de nosso ponto de vista. Escolhemos, deste modo, comentadores que julgávamos que não

apresentavam nenhuma tese polêmica, mas primavam pela clareza, talvez na esperança de que tais qualidades se comunicassem ao nosso texto.

O terceiro capítulo, ao contrário, pode ser descrito como uma discussão clara com a obra de Constanze Peres. Nele nós discutimos a tese da autora de que a arte e a obra de arte têm como princípio que elas realizam a Ideia de ação. Pretendíamos com esse capítulo resumir a obra dessa autora, uma tarefa por si só ingrata dada a quantidade de detalhes que a autora apresenta. Em alguns momentos chegamos mesmo a confeccionar novos argumentos em favor da tese da autora, uma vez que achamos que seus argumentos em favor da música como expressão da ação poderiam ser melhorados. Deixamos os questionamentos de sua tese para o último capítulo, mas o leitor que conhecer a obra da autora perceberá que já tentamos mostrar o que achamos de falho em sua argumentação já no modo como apresentamos seus pensamentos, abrindo caminho para os argumentos que apresentamos, então, no último capítulo.

Antes, porém, do último capítulo, procuramos discutir uma tese bastante bem elaborada, em que Brigitte Hilmer procura explicar com uma comparação entre as formas de arte e os silogismos, as mesmas diferenças que nós tentamos explicar através das diferentes Ideias. A tese dela pode ser vista como uma espécie de rival da nossa. Infelizmente devemos admitir que tivemos dificuldade em refutar sua tese, mas achamos que nossa dificuldade advém de um certo caráter excessivamente formalista e por este motivo exterior dessa tese da autora. Contudo, a própria existência dessa tese demonstra que a tese tradicional de uma analogia da obra de arte como o ser vivo, bem como a analogia da obra de arte com a ação, por si só não são capazes de explicar os fenômenos que com boa razão acreditamos que devem ser explicados.

Finalmente no último capítulo, apresentamos aquilo que consideramos como nossa pequena contribuição a esse debate, a saber, a tese que não é só uma Ideia que se realiza na obra de arte, mas duas. Tanto há razão para se considerar a obra de arte um análogo da vida, como também existe razão na tese de Constanze Peres de que é a ação que se realiza na obra de arte. Mas essas duas tese tem uma validade restrita. A arte clássica realiza, em perfeita congruência com seu modo de compreender o mundo, a Ideia de vida. A Arte

romântica, por seu turno, efetivaria a Ideia de ação. Essa diferença explicaria ainda as interpretações de outros autores que viam diferentes parâmetros ou funções realizando-se nessas diferentes obras de arte segundo as formas de arte.

Para terminar essa introdução gostaríamos de fazer uma breve introdução ao problema das fontes da Estética de Hegel. Como se sabe, o livro normalmente usado como fonte de estudo da Estética de Hegel (com o título em português de: *Cursos de Estética*) não é um livro de Hegel, mas uma compilação de um de seus alunos, Hotho, o qual utilizou-se para esse fim de um manuscrito do próprio Hegel e de diversas transcrições de alunos dos cursos que Hegel ministrou em Berlim sobre essa disciplina.

Apesar de Hotho apresentar no prefácio do livro os princípios que nortearam seu trabalho editorial, só recentemente as dúvidas quanto à confiabilidade dessa edição se tornaram claras. Segundo sua descrição, havia uma certa lógica no processo utilizado. Ele serviu-se em primeiro lugar do manuscrito que Hegel usava para dar aulas. Como achou esse material insuficiente, promoveu uma colagem de diversas transcrições de alunos. A ideia não é de todo ruim, nós talvez só iríamos lamentar que não houvesse indicação da fonte utilizada. Mas, ao que parece, não foi só isso o que ele realmente fez. Ele parece ter esquecido a diferença entre editor e autor e ter, com isso, imiscuído pensamentos próprios com os de Hegel.

Já na década de trinta, George Lasson tentou reparar esse fato iniciando uma nova edição da Estética de Hegel, na qual ele se serviu de algumas transcrições que haviam sido redescobertas. Como ele só teve acesso a transcrições de dois dos quatro cursos de Hegel em Berlim, ele julgou que o material restante poderia ser, ou dos outros cursos, ou do manuscrito de Hegel. Infelizmente esse trabalho não foi concluído e Lasson só conseguiu terminar o primeiro volume da obra.

Recentemente, porém, novas transcrições de alunos foram descobertas, de modo que é possível ter uma visão bem melhor desses cursos através desses testemunhos diretos dos mesmos.

Hegel ministrou quatro cursos sobre Estética em Berlim:

1º. inverno de 1820/21,

2º. verão de 1823,

3º. verão de 1826 e, por último,

4º. inverno de 1828/29.

Existem desses cursos algumas transcrições de alunos, as quais através do trabalho editorial de Helmut Schneider e Annemarie Gethmann-Siefert (e seus colaboradores) têm sido publicadas, aumentando enormemente a possibilidade de uma visão mais precisa do verdadeiro conteúdo dos cursos de Hegel.

Nós nos servimos largamente dessas transcrições já editadas. Ao citar essas transcrições, tivemos o cuidado de fazer a primeira citação completa, mas nas seguintes citações das mesmas transcrições seguimos o modo consagrado de citar só o nome do aluno que fez a transcrição, sem o nome do Hegel, seguido do número da página do manuscrito.

Apresentamos agora, para finalizar essa introdução, uma breve descrição dessas transcrições:

A primeira transcrição refere-se ao primeiro curso de Hegel em Berlim no inverno de 1820/21 e foi feita por Wilhelm von Ascheberg. Ela tem como curiosidade o fato de ter sido feita por encomenda de um certo W. Sax van Terborg. O manuscrito contém 271 páginas, das quais as 226 páginas iniciais referem-se às anotações do próprio Ascheberg, enquanto as demais se baseiam nas anotações de um caderno de um colega dos dois, chamado Middendorf. Essa transcrição não é um registro imediato da fala de Hegel, mas apresenta a versão corrigida do transcritor. É interessante notar que das transcrições editadas essa é a única corrigida pelo próprio transcritor. Todas as outras se referem a cadernos que continham o registro direto (Mitschrift) da fala de Hegel. Como era de se supor, essas transcrições diretas apresentam um texto bem menos elaborado, contendo um grande número de abreviaturas e omissões, obrigando o editor a corrigir e completar o texto para torná-lo legível.

A segunda transcrição, da qual também já possuímos a edição na forma de livro, foi feita por Hotho no curso de verão de 1823. Assim como a anterior, ela é o único testemunho conhecido do curso em questão. Ela apresenta o registro direto da aula, mas acrescenta notas e resumos à margem. Por ter sido ele o editor dos *Cursos de Estética*, achou-se por bem que fosse essa a transcrição que deveria constar das obras completas (seção de transcrições e

manuscritos) já que desse modo ter-se-ia um vislumbre, por mais precário que seja, do *modus operandi* de sua edição.

O ano de 1826 é o mais rico em transcrições. São conhecidas seis transcrições, das quais quatro ainda permanecem inéditas: Anônima, Löwe, Griesheim, Garczynski. Já foram publicadas duas transcrições: a de Kehler e a de von der Pfordten. Pela primeira vez, por conseguinte, podemos comparar as transcrições de um mesmo curso e ter, com isso, uma melhor impressão de quão fidedignas elas podem ser. Essas duas transcrições editadas são o registro imediato das aulas, das mesmas aulas, portanto, mas apresentam uma marcada diferença. Enquanto a de Kehler é mais fluida e detalhada, a de von der Pfordten é mais resumida, apresentando a condução do pensamento de modo mais conciso. Ao que parece, deve ter sido justamente essa diversidade de concepção (ou aptidões) que influenciou na escolha dessas transcrições. De qualquer modo, a leitura simultânea das duas nos deixa com a impressão de que transcrições não são o testemunho das palavras exatas proferidas pelo autor, mas conseguem, contudo, expressar seu pensamento de forma bastante satisfatória.

Do curso de inverno de 1828/29 existem três transcrições, mas nenhuma foi editada até o presente momento. Nós tivemos, contudo, a ocasião de ler uma transcrição em arquivo do Word for Windows, feita pela Profa. Gethmann-Siefert e cedida pela pesquisadora ao Prof. Marco Aurélio Werle (USP), o qual nos permitiu gentilmente a leitura da mesma. Essa transcrição não teve um papel muito grande na nossa tese, mas foi fundamental em um determinado momento, em que nos propusemos a mostrar (no 2º. Capítulo) que a identificação de belo e Ideia de vida permaneceu a mesma em todos os cursos de Hegel, a despeito da denúncia de Brigitte Hilmer de que essa teria sido uma exposição de caráter pedagógico abandonada nos últimos anos.

Foram essas, portanto, as principais fontes de nossa pesquisa e vale observar que tivemos preferência pela utilização das transcrições, mas não deixamos de lado a edição de Hotho, a qual, até avaliações mais precisas que se fundamentem em pesquisas filológicas minuciosas, deve permanecer como uma fonte possível de estudo, uma vez que o manuscrito de Hegel não foi (e provavelmente não será) encontrado. Note-se ainda que utilizamos sempre o vocábulo *Estética* (sem itálico) para designar nosso objeto de estudo, pois não

se trata de um livro Hegel, mas da disciplina Estética, da qual a edição e as transcrições são o testemunho que possuímos. Nós falamos da Estética de Hegel, assim como alguém pode falar da Teoria do Conhecimento de Kant ou da Ética de Heidegger, por exemplo.

CAPÍTULO 1: O CONCEITO DE IDEIA EM HEGEL.

A Estética de Hegel apresenta certa característica peculiar, que parece ter dificultado, com muita frequência, a recepção apropriada da mesma. De um lado ela representa a primeira grande investigação filosófica da arte que não se mantém em um nível estritamente conceitual, mas que se aventura na análise do conteúdo concreto da arte. Análise essa oriunda da familiaridade de Hegel com a própria arte, tanto a de seu tempo como a passada. Nenhum filósofo antes dele dedicou-se com tanto afinho a contemplação de obras de artes, a visitar museus, coleções de arte, exposições, concertos, óperas, etc., instituições que começavam a se formar justamente nesse período. Tal aplicação do filósofo deixou marcas indeléveis nos seus cursos, de tal forma que não raro encontram-se críticas aos mesmos no sentido de um possível esquecimento desta ou daquela obra de arte que o crítico reputa que não poderia estar ausente. Isso é uma prova inequívoca de que leitores, consciente ou inconscientemente, habituaram-se a esperar das análises de Hegel uma abrangência e completude quase exaustivas dentro dos limites do que se acostumou a ver como realmente importante na produção artística de sua época. Esquece-se, então, que não se trata de uma História da Arte, mas de uma Filosofia da Arte.

Por outro lado, a Estética de Hegel faz jus como poucas ao nome de Filosofia da Arte. Ela é uma exploração filosófica que visa a inquirir o fundamento ou a essência da arte, a ontologia que está por trás da arte e da história da arte. Esse lado mais filosófico e, conseqüentemente, mais abstrato parece merecer um apreço inferior por parte de alguns dos especialistas. Excetuando-se teses mais controversas, como a “morte” da arte, motivo de debate ainda hoje, o lado mais filosófico da Estética de Hegel costuma ser considerado com uma certa condescendência, seja em sentido estrito ou pejorativo, por parte dos filósofos atuais, na medida em que só se consegue ver nas teorias do autor não mais que uma revitalização de teorias que já se acreditavam ultrapassadas e, com justiça, esquecidas.

Tem razão, portanto, Gérard Bras ao considerar essa negligência uma tentação (que ele tenta mitigar com seu livro):

Duas categorias de textos coabitam nesses volumes: por um lado, análises filosóficas que determinam conceitualmente a essência da arte; por outro, investigações históricas que visam a pensar concretamente a arte em sua realidade efetiva. É grande a tentação de negligenciar as primeiras em favor das segundas, mesmo que a introdução e a primeira parte (O ideal) venham nos precaver contra essa facilidade.¹

O desinteresse pela parte mais filosófica da Estética de Hegel reside talvez no modo como o autor apresenta a mesma. Há uma inegável imprecisão dos *Cursos de Estética*, talvez ainda maior nas transcrições de alunos², no que tange à exposição das questões filosóficas propriamente ditas, quando comparados com a exposição conceitual da *Ciência da Lógica*, a *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* ou a *Fenomenologia do Espírito*. Esse fato faz com que leitores mais interessados nas concepções estritamente filosóficas de Hegel detenham-se mais nas citadas obras e negligenciem os *Cursos de Estética*. Alguns até preferem as duas últimas obras citadas (a *Enciclopédia* e a *Fenomenologia*) no que tange à apresentação da concepção hegeliana da filosofia da arte.

Em contraposição, leitores mais interessados nas discussões de obras de arte ou da história da arte preferem a segunda parte dos *Cursos* e tendem a ter uma leitura ingênua ou superficial da primeira parte.

Toda essa constelação foi prejudicial para a compreensão da Estética de Hegel e responsável por uma leitura bastante injusta da mesma. Ao invés de perceber-se o caráter original especulativo e investigativo das reflexões hegelianas, tende-se a vê-las como um renascimento do platonismo ou, justamente por isso, um restabelecimento do classicismo. É esse o quadro que, se não é pintado, é ao menos fixado por Luc-Ferry. Segundo ele, com Hegel:

¹ Gérard Bras. *Hegel e a arte. Uma apresentação à Estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990. P.8.

² Hotho, em sua edição, tenta justamente reconstruir a seu modo algumas etapas da exposição conceitual que Hegel, naturalmente por falta de tempo, omite ou pressupõe como conhecidas nos seus cursos em Berlim.

a sensibilidade perde a autonomia que havia adquirido em Kant, de sorte que a estética volta a ser, muito *classicamente*, a expressão de uma Ideia no campo da sensibilidade. Decerto, esta alienação da Ideia numa matéria sensível exterior assume, com Hegel, à diferença do que se passava no classicismo dos séculos XVII e XVIII, a forma de uma *história* da arte. Não é certo, porém, que o essencial do classicismo seja superado: no fundo, a arte continua sendo, aos olhos de Hegel, uma manifestação da verdade que, embora atraente, não deixa de ser por definição inferior àquela que ocorre dentro da filosofia.³

Não é difícil determinar a causa desse diagnóstico. O que se deplora na Estética de Hegel é o postulado de uma Ideia que se expressa na sensibilidade. Essa Ideia que se manifesta no sensível deve, por sua vez, ser algo que preexiste nos céus nebulosos dos idealistas alemães e que se manifesta no sensível para tornar-se tão-somente mais clara e compreensível. A arte, por conseguinte, pode ser uma forma mais didática de apresentação da verdade. Apresentação prazerosa e divertida, mas essencialmente supérflua, pois não apresenta nada de novo com relação à filosofia, não representando nenhum momento necessário no processo de produção da verdade.

Seria temerário pretender que não exista uma forte influência de Platão na filosofia de Hegel; sim, até mesmo uma clara demonstração de desconhecimento de uma parte importante da literatura sobre esse filósofo⁴. Pois Hegel é justamente um filósofo que tende a absorver e assimilar os sistemas anteriores. Ou seja, Hegel parece sempre dizer “sim” ao passado, quando se o compara com outros filósofos que procuram rejeitar ou repudiar as doutrinas de outrora.

Posto isso, pode-se agora determinar qual o problema da acusação de platonismo. A mesma deriva da asserção de que na Estética de Hegel haveria a afirmação de que, na arte e no belo, a Ideia expressar-se-ia na sensibilidade. Não se pergunta, contudo, se o que se entende por Ideia é realmente o que

³ Luc-Ferry. *Homo Aestheticus. A invenção do gosto na era democrática*. São Paulo: Ensaio, 1994. P. 51

⁴ Compare-se, por exemplo, a bibliografia indicada por Manfred Riedel (Org) em: *Hegel und die antike Dialektik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990.

Hegel entende por Ideia e se ela é entendida do mesmo modo como era concebida no sistema platônico. A questão inicial, portanto, é: qual o conceito de Ideia e qual papel que essa noção desempenha no sistema hegeliano. Sem a determinação dessa questão, corre-se o risco de corromper toda e qualquer interpretação que se possa produzir sobre esse sistema.

A acepção que o conceito de Ideia adquire em Hegel é diferente das demais acepções que o mesmo adquire nos diversos momentos da história da filosofia.

Em Platão, que inicia e inaugura o uso do termo, as Ideias são formas eternas, inteligíveis e transcendentais que estão na origem das coisas sensíveis. Elas são exemplares ideais, dos quais as coisas sensíveis participam e que imitam de modo imperfeito, adquirindo, assim, suas formas e existências transitórias e defectivas.

Depois do êxito inicial da crítica de Aristóteles, a antiguidade tardia e a idade média restauram o termo e fazem uso freqüente dessa noção. O medievo, porém, acrescenta que a existência das Ideias dar-se-ia na mente de Deus. É provável, portanto, que dessa concepção da existência das Ideias na mente de Deus — aliada à imagem, tanto platônica como medieval, do artífice que precisa ter em mente uma imagem do objeto que pretende produzir — tenha surgido o sentido comum de imagem mental ou representação, característico do início da idade moderna (Descartes e Empirismo inglês).

Em Kant a noção de Ideia recebe suas últimas modificações e retoques, antes da síntese hegeliana (e goethiana). Kant parte da noção platônica, para postular as Ideias como conceitos oriundos na razão, ultrapassando, portanto, as meras categorias do entendimento.

Para Platão as Ideias são arquétipos das próprias coisas e não como as categorias uma simples chave para experiências possíveis. Na sua opinião, elas emanaram da razão suprema, desde a qual tornaram-se partícipes da razão humana (...)⁵.

⁵ Kant, I. *Crítica da razão pura*. Trad. Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger. 2ª. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. B. 370. (Números de página citados, como de costume, segundo a edição B (2ª.) alemã).

Uma das grandes modificações introduzidas por Kant é que esses conceitos da razão seriam necessariamente transcendententes à experiência, cabendo-lhes tão-somente um papel regulativo na construção do saber teórico. As Ideias podem indicar o foco ou o caminho a ser seguido, mas não podem constituir saber nenhum empírico, pois não é possível haver um objeto sensível congruente à mesma.

Mas, segundo Kant (assim como para Platão), as Ideias são modelos para os conceitos práticos e morais. Elas têm, portanto, aplicação na vida ética, sendo arquétipos para a virtude e a legislação. É interessante notar (e importante para a compreensão hegeliana do termo) que a Ideia seja constitutiva de uma legislação condizente com a liberdade:

Uma constituição da *máxima liberdade humana*, segundo leis que façam *com que a liberdade de cada um possa coexistir com a liberdade dos outros (...)*, é pelo menos uma Ideia necessária, que tem de ser posta a fundamento não somente do primeiro projeto de uma constituição política, mas também de todas as leis (...). (CRP. B. 373).

A natureza, ao contrário, é toda (enquanto totalidade dos objetos do conhecimento possível) regida pelo conceito a priori de causalidade. É esse conceito a priori que possibilita e constitui a experiência, mormente a científica, possibilitando a elaboração de um conhecimento que não seria um mero hábito subjetivo, contingente e particular. Mas a ciência assim constituída só é capaz de estabelecer nexos do tipo mecânico entre os fenômenos. Por conseguinte, todo ente ou fenômeno que parecer ultrapassar o mero determinismo das leis causais irá ultrapassar, para Kant, as possibilidades de conhecimento teórico. Não obstante, Kant reconhece a existência de objetos com essa característica:

Mas Platão, com justiça, vê claras provas da origem a partir de Ideias não somente naquilo em que a razão humana mostra verdadeira causalidade e onde Ideias tornam-se causas eficientes (das ações e dos seus objetos), a saber, no campo ético, mas também com respeito à própria natureza. Uma planta, um animal, a ordenação regular do sistema cósmico

(provavelmente também a completa ordem natural) mostram claramente: que são possíveis somente segundo Ideias; que na verdade nenhuma única criatura sob as condições singulares de sua existência jamais é adequada à Ideia do que há de mais perfeito em sua espécie (...). (CRP. 374s.)

Contudo, se há objetos que “são possíveis somente segundo Ideias” e, por outro lado, não é possível o conhecimento de objetos congruentes às Ideias, esses objetos não poderão ser explicados pela ciência, ultrapassando a faculdade de conhecimento humana por uma razão estrutural e não contingente. Há, conseqüentemente, uma impossibilidade, inscrita na própria natureza humana, para conhecer a vida ou o mundo (enquanto a “completa ordem natural”, citada acima). Ou como diz Kant na *Crítica da Faculdade do Juízo*:

Até é bem certo que não chegamos a conhecer suficientemente os seres organizados a partir de princípios da natureza simplesmente mecânicos e ainda menos explicá-los. E isso é tão certo que se pode afirmar sem temer que é absurdo para o ser humano, nem que seja colocar uma tal hipótese ou esperar que um Newton possa ainda ressurgir para explicar, nem que seja somente a geração de uma folha de erva, a partir de leis da natureza, a que nenhuma intenção organizou. Pelo contrário, deve-se pura e simplesmente negar esta perspicácia ao ser humano⁶.

Se é esse o quadro que o termo Ideia despertava à época de Hegel, nós bem podemos imaginar o impacto que uma conversa entre Goethe e Schiller deve ter tido em seus contemporâneos. Essa conversa, a primeira relevante entre os dois poetas máximos do período, aconteceu quando os dois saíram de uma sessão da Sociedade de Investigadores da Natureza, fundada por Batsch. Nesse encontro fortuito, Schiller descreveu, segundo Goethe, como o “modo

⁶ Kant, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993. P. 337 s. (Número de página da edição original alemã, conforme numeração à margem da edição citada).

fragmentário de tratar a natureza” não encorajava o leigo a seu estudo. Com o decurso da conversa (agora já na casa de Schiller), Goethe lhe apresenta sua concepção da metamorfose das plantas.

Ele escutava e olhava para tudo com um grande interesse e com uma marcada faculdade de apreensão; mas quando acabei abanou a cabeça e disse: “Isto não é nenhuma experiência, isto é uma Ideia”. Eu fiquei perplexo, despeitado de algum modo: pois o ponto que nos separava estava delimitado da maneira mais rigorosa⁷.

Na seqüência, Goethe deixa clara a sua posição ao dizer que lhe “aprazia muito ter Ideias sem o saber e, além disso, vê-las mesmo com os olhos”⁸.

Não é o caso aqui tentar fazer uma interpretação exata do ponto de vista de Goethe. Há uma vasta literatura sobre o assunto, que de modo nenhum já atingiu um consenso. É importante, contudo, ressaltar que Goethe se encontra em um ponto de vista diametralmente oposto ao de Kant, no que tange essa questão. O que ele chamava de planta originária (Urpflanze) era uma completa determinação da planta por um conceito, sem elementos externos, de tal modo que Schiller reconhecia nisso uma “Ideia”.

Também não é preciso decidir exatamente como se dava essa determinação conceitual. Mas essa Ideia caracteriza-se justamente por ter um objeto congruente a seu conceito, e não como em Kant pela impossibilidade de ser compatível a um objeto da experiência. Daí a estranheza de Schiller, que por ocasião da conversa citada estava sob a forte influência da filosofia de Kant, e não acreditava, portanto, na possibilidade da existência de um objeto congruente à Ideia, mas ao mesmo tempo percebia no conceito de planta originária de Goethe um objeto com essas características. Goethe, por seu lado, percebe a surpresa de Schiller como desconfiança e se irrita. Mais tarde

⁷ Goethe. “Um acontecimento feliz”. In: Goethe. *A metamorfose das Plantas*. Lisboa: Imprensa nacional, 1993. P. 73. (Sublinhado nosso).

⁸ Ibidem

ele irá reconhecer que se tratava realmente de uma Ideia, mas continuará afirmando poder percebê-la.

É preciso ainda ressaltar que não acreditamos que os conceitos de Ideia de Hegel e Goethe se recubram totalmente, ainda que se possa notar uma série de pontos de contato, os quais tornam profícua a citação do exemplo da planta em Goethe, além de mostrar um pouco do ambiente conceitual em que essas questões apareciam na época.

É ainda interessante notar como tanto em Hegel como em Goethe há uma certa ambigüidade em relação ao termo Ideia. Há um sentido, muito caro a ambos, em que a Ideia se realiza somente na totalidade. Só o mundo ou o universo seria uma Ideia. Mas há também um outro sentido, em que entes que ocorrem no interior do mundo igualmente podem ser chamados de Ideias, como vimos acima no caso dos seres vivos, ou, mais especificamente, das plantas.

O sentido de totalidade implica que só haveria uma única Ideia. É nessa acepção (que se poderia chamar eminente) que se deve interpretar a seguinte citação das *Máximas e Reflexões* de Goethe:

A Ideia é eterna e única; que nós também utilizamos o plural não é bem feito. Tudo o que nós percebemos e de que podemos falar são manifestações da Ideia; nós enunciamos conceitos e, nesta medida, a própria Ideia também é um conceito⁹.

Hegel parece ter tomado o partido de Goethe, como em tantas outras vezes, ao escolher como termo máximo de seu sistema a “Ideia”. A diferença, contudo, reside no caráter processual que a Ideia adquire no sistema de Hegel e na natureza desse processo.

A Ideia em Hegel tem o caráter de totalidade autodeterminada, que é, portanto, livre e não depende de condições exteriores. Michel Inwood descreve assim o que ele chama de Ideia primordial em Hegel:

⁹ Goethe. Máximas e Reflexões. N.º. 375. Werke: Maximen und Reflexionen, p. 79. [Digitale Bibliothek Band 4: Goethe, S. 7845 (vgl. Goethe-BA Bd. 18, S. 528)]

(...) um objeto correspondente a uma Ideia pura é totalmente determinado por sua Ideia ou conceito, uma vez que nenhum material sensorial extra é requerido para a sua existência ou para o nosso conhecimento de sua existência. Tal objeto (por exemplo, Deus, o mundo como um todo) é, portanto, incondicionado: depende tão-somente de sua própria natureza, de seu conceito, para a sua existência¹⁰.

Nesse sentido, a Ideia tem o caráter de um todo, que, por não poder ter nada fora de si só pode ser autodeterminado, pois não pode ter nada estranho que lhe determine de fora, seja como causa exterior, seja como finalidade externa a qual tenderia. Mas ele pode ter uma finalidade interna, pode ter um telos imanente a ele mesmo. Para isso esse todo precisa ainda ter condições internas. Nos termos de Michael Inwood:

Por isso a Ideia primordial para Hegel é o mundo como um todo, o qual, ao contrário de entidades particulares dentro dele, não depende de nada que lhe seja estranho e está, portanto, em concordância total com o seu conceito. Mas o mundo não é inteiramente desprovido de condições e dizer que ele é totalmente determinado por seu conceito não significa que ele surge de uma só vez¹¹.

A consequência imediata é: este todo não é estático, mais é um todo em processo. Isso representa uma outra maneira de expressar aquilo que pode ser considerado o programa fundamental da filosofia de Hegel. A formulação mais famosa desse programa aparece na *Fenomenologia do Espírito*:

Segundo minha concepção — que só deve ser justificada pela apresentação do próprio sistema —, tudo decorre de entender

¹⁰ Inwood, Michael. *Dicionário Hegel*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. P. 169.

¹¹ Ibidem.

e exprimir o verdadeiro não como *substância*, mas também, precisamente, como *sujeito*¹².

O conceito de Ideia de Hegel espelha seu programa fundamental. Postular a Ideia como um todo autodeterminado é determiná-lo como substância, substância esta concebida como única no sentido espinozista. Hegel acha que essa substância espinozista tem como problema que só ela tem realidade, restando para as “partes” desse todo, que é a substância única, o papel de meras aparências, entes sem nenhuma consistência ou realidade.

A substância tal como é compreendida, sem mediação dialética anterior, imediatamente por Espinoza é, enquanto a potência universal negativa, algo somente como esse abismo sombrio, informe, que engole para dentro de si todo o conteúdo determinado, como sendo originariamente nulo, e que nada de si produz, que tenha em si uma consistência positiva¹³.

Segundo Hegel, é preciso reivindicar para esse mesmo todo um caráter de processo, o que implica em concebê-lo como sujeito ou conceito. Esse caráter de processo é devido às próprias características do conceito (ou sujeito) segundo Hegel. Nesse processo, a totalidade se autodiferencia, restabelecendo, depois, sua unidade.

As etapas do desenvolvimento do conceito que lhe permitem comunicar ao todo a qualidade inerente de processo são: unidade primordial, diferenciação e restabelecimento da unidade.

Inicialmente os conceitos possuem a capacidade de formar unidades. Aliás, são eles que conferem unidade às coisas. Essa unidade do conceito, portanto, não é derivada de outra coisa, pois que então teríamos uma derivação ao infinito.

¹² Hegel, G.W.F. *Fenomenologia do Espírito*. Petrópolis: Vozes, 1988. (Citado como: FE). Aqui, vol. I, p. 29.

¹³ Hegel, G.W.F. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*. Trad. Paulo Meneses. São Paulo: Loyola, 1995. §151 adendo. (No seguinte, citado como: ECF, seguido do número do volume em romanos e o número do parágrafo).

Segundo Hegel, o assim chamado processo de abstração decorre justamente do erro de pressupor que os conceitos são formados a partir da unidade das coisas, que é primeiramente percebida e então coagulada em um conceito abstrato derivado da unidade percebida, deixando-se de lado as diferenças. O processo é oposto para Hegel. Primeiro é preciso que o conceito seja percebido para que possamos perceber a unidade do objeto de nosso conhecimento. Mais ainda, o próprio objeto só pode ser uma unidade através de seu conceito. Toda unidade, portanto, é unidade por causa do conceito.

O processo oposto, isto é, a diferenciação, também é um processo conceitual para Hegel. É pelo conceito que se produzem as diferenças entre conceitos. Se há conceitos específicos, é porque o próprio conceito se especifica. Diferenças tais como sujeito e objeto, sujeito e predicado, universal, particular e singular, são diferenças formais da própria atividade conceitual. Mas também as diferenças de conteúdo são produzidas pelo conceito. Reinterpretando um exemplo que se tornou famoso hoje em dia: se os esquimós percebem diferenças de branco que nós não percebemos é porque eles têm um conceito de branco mais desenvolvido que o nosso.

Por último, há o processo de restabelecimento da unidade. Os conceitos se unem uns aos outros formando um grande tecido. Nenhum conceito pode permanecer isolado. Também este restabelecimento da unidade só acontece através do próprio conceito. O que liga conceitos a conceitos é o conceito. É isso que permite que o sujeito do juízo tenha um predicado correspondente e adequado. Também a formação de silogismos depende dessa mesma propriedade dos conceitos: o universal, o particular e o singular se unem em silogismos. Os conceitos tendem a formar sistemas. E o objeto da filosofia não é senão o sistema dos sistemas: um único sistema ou, antes, o sistema.

1.1 A Ideia como vida, ação (conhecimento) e a Ideia absoluta.

A apresentação mais pormenorizada do conceito de Ideia acontece no capítulo final da *Ciência da Lógica*¹⁴. Exposições mais resumidas encontram-se ainda na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*¹⁵ e em transcrições de alunos dos cursos de Hegel sobre Lógica¹⁶.

A Lógica para Hegel não era, como se poderia acreditar em virtude do uso do termo tradicional “lógica”, um tratado das formas corretas de raciocínio. Lógica para Hegel é sempre uma doutrina das categorias. E como a estrutura da realidade é, para Hegel, de natureza conceitual, essa doutrina das categorias foi apontada por alguns autores como sendo uma ontologia.

Tal compreensão da Lógica hegeliana pode gerar equívocos, pois o que ela tematiza não é o ser enquanto ser, a essência da realidade, etc. (temas da metafísica tradicional), enquanto realidades estranhas ao pensamento, mas o pensar puro do pensamento. Ele almeja desenvolver o mesmo que Kant com sua tábua de categorias, mas critica na mesma que ela não mostra a gênese dos conceitos. A correção desse “defeito” da filosofia kantiana é a produção de uma grande teoria em que os conceitos vão sendo desenvolvidos uns a partir de outros formando um grande tecido conceitual. Esse tecido conceitual, porém, não é apenas subjetivo, mas pretende descrever a estrutura do real, pois esse é para Hegel da mesma natureza que o pensamento.

É preciso assinalar que essa Lógica está longe de ser uma descrição simples do real. Para isso — a descrição do real — há as filosofias do direito, da história, da natureza e do espírito, disciplinas filosóficas que abordam o conceito em outros campos que não a pureza diáfana e cristalina dos pensamentos puros, ou do pensamento no elemento puro do pensar.

¹⁴ Hegel, G.W.F. *Wissenschaft der Logik*. Hamburg: Felix Meiner, 1975. (Citado como: CL, seguido do volume em números romanos e da página em números arábicos). Sobre a Ideia: volume II, P. 407-506.

¹⁵ ECF (§§ 19-244)

¹⁶ Dos cursos de Berlim já foi editado: Hegel, G.W.F. *Vorlesungen über die Logik, Berlin 1831, nachgeschrieben von Karl Hegel*. Hamburg: Felix Meiner, 2001. Essa transcrição foi feita pelo filho mais velho de Hegel com Marie von Tucher.

Daí que se deva ter cuidado na aplicação dos conceitos da Lógica em outras disciplinas. É esse um dos problemas quando se interpreta a utilização do conceito de Ideia na Estética de Hegel. O belo, como veremos, pode ser visto como uma Ideia, mas não é tratado na *Ciência da Lógica*, a qual examina a verdade e o bem enquanto Ideias, ao lado da vida e da Ideia absoluta. Até mesmo a única menção à beleza (Schönheit), feita nesse capítulo final da *Ciência da Lógica* ocorre tão-somente para dizer que ela não deve ser levada em consideração, pois que só se trata do puro conceito lógico de vida (com a qual o belo teria afinidades, subentende-se), não de suas relações com o espírito ou com o ideal¹⁷.

Compreende-se, então, que a interpretação da Estética de Hegel tenha prescindido, na maioria das vezes, da busca de inspiração ou apoio na sua Lógica. Mas uma determinação melhor do conceito de Ideia torna necessária uma breve apresentação desse conceito na Lógica, pois ainda que não possa ser aplicado diretamente na Estética, é na Lógica que suas estruturas básicas são desenvolvidas. Em especial importa notar que não existe somente uma única forma de Ideia para Hegel, mas que também ela perpassa um processo evolutivo em três etapas.

A Lógica de Hegel, em todas as suas versões, possui três partes (cada qual contendo por seu lado também três partes): lógica do ser, lógica da essência e lógica do conceito. A lógica do ser começa com o conceito mais simples de todos, segundo Hegel, o conceito de ser. Através da dialética dos conceitos (isto é: de negações e negações de negações) atinge-se sucessivamente outros conceitos: nada, devir, ser-aí, qualidade, quantidade, medida, etc. Característico para a lógica do ser é que seus movimentos dialéticos são feitos através do que Hegel chama o ultrapassar ou o passar de um conceito para o outro (*übergehen*).

A lógica da essência possui um movimento diferente. Nela há como característica que seus conceitos se “refletem” uns nos outros. Ao invés do ultrapassar, portanto, há a reflexão, um movimento de retorno, de vai-e-vem. Deste modo, por exemplo, suas categorias apresentam-se sempre em pares que se determinam mutuamente. A essência determina sua aparência e vice-

¹⁷ CL, II, 416.

versa. Nenhuma essência que não aparece, nenhuma aparência que não tenha uma essência. Como a essência determina a aparência e se determina por ter uma aparência, assim seu movimento de determinação da aparência retorna a ela mesma, a essência; ela se determina determinando a aparência. A causa, por exemplo, produz o efeito, mas só ao produzir o efeito ela se torna uma causa. Há uma reflexão, o ato de determinar dobra-se sobre si mesmo.

Deste modo os conceitos da lógica da essência surgem sempre em pares que se determinam reciprocamente e que não podem ser pensados em separado: positivo e negativo, forma e conteúdo, todo e parte, causa e efeito, substância e acidente, etc.

Na lógica do conceito, por último, atinge-se um patamar mais alto, em que os conceitos são produzidos em um processo que é chamado de desenvolvimento (*Entwicklung*)¹⁸. Essas diferenças do progresso conceitual em cada uma das partes da Lógica são resumidas assim na *Enciclopédia*:

O progredir do conceito não é mais [o] ultrapassar nem [o] aparecer em Outro, mas é *desenvolvimento*, enquanto o diferenciado é imediatamente posto ao mesmo tempo como o idêntico, um com o outro e com o todo; [e] a determinidade como um livre ser do conceito completo¹⁹.

Assim, no processo da lógica do ser, se tivermos o conceito A, esse desaparecerá, transformando-se em B, em que B é algo diferente de A. Na lógica da essência, A e B são mantidos separados e autônomos, mas ao mesmo tempo percebe-se que são relativos e mutuamente dependentes. Na lógica do conceito, A produz B, esse segundo conceito, contudo, não é algo que se possa chamar de outro. Há uma permanência, uma identidade entre esses dois momentos. Além disso, esses dois momentos são momentos de um

¹⁸ O termo alemão *Entwicklung* pode ser traduzido por desenvolvimento, evolução, desdobramento, revelação. As traduções brasileiras assinalam tanto desenvolvimento como evolução. Preferimos o primeiro por achar que ele recobre melhor o sentido no texto hegeliano, mas mantivemos o segundo nas citações.

¹⁹ ECF, § 161

mesmo todo (A + B). Daí que, para Hegel, A é não só idêntico a B, mas também a “A + B”.

A evolução (*Entwicklung*) aplica-se também aos objetos naturais orgânicos. A existência destes não se apresenta apenas como forma mediata, modificável pela ação exterior, e sim como uma existência que deriva de um princípio interior imutável, de uma essência simples, cuja existência, como germe, é, inicialmente, simples, mas que produz por si mesma diferenças que entram em relação com objetos²⁰.

O exemplo mais freqüente de Hegel é a germinação das plantas. A semente contém em si o princípio da planta toda. Com a germinação, a semente desaparece e surgem o caule e as folhas (cotilédones); depois das folhas, flores, frutos e novamente sementes. Cada um dos estágios é a planta, mas também se pode dizer que a planta é o somatório dos vários momentos no tempo. A planta é uma identidade que permanece no outro e na diferença.

Esse desenvolvimento é típico da natureza. Com o homem enquanto espírito esse processo se dá de forma diferente, pois o ser humano tem como uma de suas características principais a consciência. Esta última deve ter algo que se lhe contrapõe e do qual ela está consciente. Um desenvolvimento, neste caso, implica que a consciência deve ter algo que já está nela em potência, que para se desenvolver deve sair para a realidade efetiva e se tornar objeto para ela. Ela, portanto, distingue-se e liga-se ao objeto com o qual se relaciona. Essa separação que liga, ou distinção que relaciona, Hegel chama, na *Fenomenologia do Espírito*, “saber”:

Pois a consciência *distingue* algo de si e ao mesmo tempo se relaciona com ele; ou, exprimindo de outro modo, ele é algo para a consciência. O aspecto determinado desse *relacionar-se* — ou do ser algo *para uma consciência* — é o saber²¹.

²⁰ Hegel, G.W.F. *Filosofia da história*. Trad. Maria Rodrigues e Hans Harden. Brasília: UnB, 1995. P. 53. (Citado a seguir como FH).

²¹ FE, I, P. 69.

O desenvolvimento peculiar do espírito humano precisa estar de acordo com essa característica da consciência. Ele não pode mais ser um desenvolvimento simples e harmonioso de algo unitário, como no caso do organismo, mas precisa produzir uma oposição. É necessário que aquilo que está contido no espírito como potência adquira uma realidade estranha ao espírito, para assim poder se apresentar à consciência. Essa consciência torna-se assim capaz de reconhecer a si mesma nisso que se apresenta a ela como outro e que é um desenvolvimento de si.

A diferença das duas formas de desenvolvimento decorre dessa diversidade entre o orgânico, mais imediato, inconsciente e sem oposição, e a forma de desenvolvimento do espírito, mais complexa, dotada de consciência mas com oposição. Essa diferença é apontada assim na *Filosofia da História*:

Tal evolução (do indivíduo orgânico) produz-se de modo imediato, sem oposição nem obstáculo. Nada se pode imiscuir entre o conceito e sua realização, entre a natureza em si determinada do germe e a conveniência da existência. Mas no espírito é diferente. A passagem de sua determinação para sua realização faz-se mediante a consciência e a vontade (...). Dessa maneira, a evolução não é uma mera eclosão inocente e sem conflito, como na vida orgânica, mas trabalho duro e ingrato contra si mesmo²².

Num trecho um pouco mais adiante dessa mesma *Filosofia da História*, há uma formulação que torna ainda mais claro o ponto a que queremos chegar. Há essencialmente dois tipos de desenvolvimento e os dois se caracterizam por serem: um deles mais harmônico e simples, representado com propriedade pelo desenvolvimento orgânico; outro mais complexo e necessariamente constituído por oposição, representado pela ação humana. O trecho a que aludimos usa expressamente um termo que virá a ser fundamental em nossa interpretação da Estética de Hegel: a “ação”.

²² FH. P. 54. (Parêntese nosso).

O espírito é essencialmente ação, ele torna para si o que ele é em si, um feito seu, uma obra sua; assim ele se torna objeto para si, assim ele tem um ser-aí perante si²³.

(Der Geist handelt wesentlich, er macht sich zu dem, was er an sich ist, zu seiner Tat, zu seinem Werk; so wird er sich Gegenstand, so hat er sich als ein Dasein vor sich).

É importante salientar que essa ação descrita aqui não é exclusiva da história, política, etc., campos ligados direta ou indiretamente à Ética ou à vida prática em sentido mais geral. Hegel vê essa ação como um traço fundamental da vida humana em geral, presente, portanto, também na arte.

Por que o homem produz uma obra de arte? (...) O que podemos dizer aqui é isso: que o universal da necessidade (*Bedürfnis*) da arte não é nenhum outro do que, aquilo que jaz no fato de o homem ser um ente pensante, um ser consciente. Na medida em que ele é consciência, ele precisa colocar perante si aquilo que ele é e o que é em geral, ter como objeto para si. As coisas naturais somente **são**, são apenas **simplesmente**, só uma vez. O homem, porém, enquanto consciência, duplica-se, uma vez ele **é**, depois ele é **para-si** (...). A obra de arte é um modo de trazer perante o homem o que ele é. Ele também faz isso na ciência, etc., mas na arte [o faz] do mesmo modo.²⁴

Essa ação, portanto, é a forma como o espírito desenvolve ou revela para si mesmo aquilo que ele possui em si como potencialidade, como conceito. Como vimos, essa característica da ação decorre da própria natureza

²³ FH. P. 69. Tradução refeita para mostrar como maior clareza a relação do texto com o conceito de “ação”. Sublinhado nosso.

²⁴ Hegel, G.W.F. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Berlin 1823. Nachgeschrieben von Heinrich Gustav Hotho*. Hamburg: Felix Meiner, 1998. P. 11. Citado no seguinte como Hotho, seguido do número da página do manuscrito.

da consciência, pois essa última precisa objetivar o que ela tem em si, tornando-o para-si, isto é, consciente.

É necessário aqui evitar um possível mal-entendido e precisar, com isso, melhor esse conceito de Ideia enquanto ação, ou conhecimento. O fato de a consciência necessitar objetivar o que ela tem em si para poder ter consciência desse seu conteúdo, significa que Hegel considera a consciência como tendo como uma de suas características a intencionalidade, conceito originário da escolástica medieval, reaparecendo novamente em Brentano e Husserl, e que significa o fato de a consciência estar dirigida a um conteúdo diferente dela mesma, a um objeto, isto é, ser sempre consciência de algo. Se não fosse por esse motivo, por que a consciência precisaria exteriorizar esse conteúdo que ela tem em si para poder ter consciência desse conteúdo? Ela não poderia percebê-lo enquanto ele ainda está nela?

A resposta cabal a essa questão não é simples, e tampouco imprescindível para nossa investigação, mas tentaremos ainda assim delinear nossa opinião sobre essa questão.²⁵

De forma bastante simples a questão pode ser colocada assim: quando conhecemos qualquer coisa somos o sujeito do conhecimento. Aquilo que conhecemos é nosso objeto. O problema que surge é: pode o sujeito conhecer a si mesmo, pois, ao colocar a si mesmo como objeto de conhecimento, o sujeito não é mais um "sujeito", mas sim um objeto. Nesse sentido, poder-se-ia dizer que, em Kant, por exemplo, o sujeito transcendental não pode ser conhecido.

Em Hegel o mesmo não acontece. O sujeito, ao colocar-se como um objeto diante de si mesmo, pode reconhecer-se nesse objeto, que é ele mesmo, e, com isso, reunificar-se consigo. Esse processo, que é a essência da ação e da necessidade da arte descrita na última citação de Hegel é uma decorrência do que ele pensa ser um conceito. Sujeito e conceito têm para Hegel a mesma estrutura. Como diz Michael Inwood: "O sujeito humano ou Eu

²⁵ Um discussão bastante técnica da questão encontra-se em um texto de Konrad Cramer que discute o tema levando em consideração os avanços da Filosofia da Mente contemporânea. Konrad Cramer: "Bemerkungen zu Hegels Begriff vom Bewußtsein in der Einleitung zur Phänomenologie des Geistes". In: *Seminar Dialektik in der Philosophie Hegels*. Editado por: Rolf-Peter Horstmann. Frankfurt: Suhrkamp, 1989.

está associado ao conceito porque o Eu (...) é constituído por pensamento conceptual".²⁶

Dessa semelhança estrutural de conceito e sujeito decorre ainda que tanto o sujeito como o conceito tenham um mesmo tipo de desenvolvimento. Ambos partem de um estado unitário inicial, diferenciam-se e restabelecem a unidade. Segundo a descrição de Michael Inwood, esse processo desenrola-se do seguinte modo:

1. O/um conceito tem uma unidade não-derivativa e primordial, e seja qual for a unidade que uma coisa possui ela a deve ao seu conceito.
2. O/um conceito é essencialmente ativo: diferencia-se ativamente num sujeito e num objeto, num sujeito e seus predicados (ou em universal, particular e individual), e numa diversidade de conceitos específicos.
3. Procura ativamente restabelecer sua unidade. O sujeito humano suprassume o objeto, cognitiva e praticamente; as formas de juízo atribuem ao sujeito predicados que são sucessivamente mais adequados ao seu conceito; e a diversidade de conceitos é reunida num sistema.²⁷

Vê-se, entre outras coisas, que o movimento dialético em três momentos é uma decorrência da estrutura do conceito, e não uma fórmula mágica capaz de resolver qualquer problema.

Algumas qualidades do conceito, assinaladas nessa citação, devem ser ressaltadas. Primeiro, segundo Hegel, se existem unidades, se a as coisas têm unidade, essa provém do conceito. A unidade do conceito, por outro lado, é originária.

Em segundo lugar, as diferenças conceituais também têm origem nos conceitos. É o próprio conceito que se cinde em sujeito e predicado e em sujeito e objeto. Isso possibilita ao conceito (mas também ao Eu, à consciência, ao espírito, etc.) que ele ultrapasse a si mesmo e abranja o outro, o não

²⁶ Michael Inwood. *Op. cit.* P. 300.

²⁷ Idem. P. 301.

conceitual. O conceito de rosa, por exemplo, não revela somente o que ele é, a saber, um conceito, mas também revela o outro, a essência da rosa, que está na rosa e não tem uma existência conceitual.

Uma outra peculiaridade do conceito que ele comunica a suas diversas formas de desenvolvimento e de realização é que cada conceito é universal, particular e singular (individual). Os conceitos são representantes da totalidade dos conceitos, logo, os representantes do universal por excelência. São, por outro lado, particulares, pois cada um contém outros conceitos (determinações) em si, os quais fazem dele um conceito determinado e não outro. O singular ou individual é a síntese desses dois momentos. Um conceito que desenvolveu todas as suas potencialidades e está plenamente determinado não é mais um universal indeterminado. Mas também não é só particular, pois ele pode abranger o todo e o outro.

Um exemplo simples talvez possa esclarecer essa questão: Nós conhecemos como um fato comum que algumas pessoas tendem a rejeitar pessoas diferentes ou de outros grupos étnicos. Qualquer pessoa que reflita um pouco sobre o assunto reconhece que esta é uma das causas de muitas mazelas sociais, mas reconhece também que sair do preconceito já é em si um grande progresso. Isto não só porque se retiram as barreiras que o preconceito traz consigo ao desenvolvimento do outro, mas também porque este mesmo preconceito nos aprisiona em nós mesmos, diminuindo-nos enquanto seres humanos. Só podemos, portanto, atingir um pleno desenvolvimento como seres humanos na medida em que somos capazes de compreender os outros e os diferentes (colocarmo-nos no lugar deles). O Eu (quando plenamente desenvolvido) não é um universal abstrato, nem somente um particular, mas individual, e por isso, universal concreto.

Retomando o exemplo da rosa dado acima, pode-se perceber como a máxima determinação (o singular) implica em uma volta ao universal, que nesse caso não é mais abstrato, mas concreto. Explicando melhor: nós sabemos que podemos formar conceitos com diferentes graus de completude. O conceito que um homem comum faz de uma rosa é diferente do conceito formado por um botânico. Este último é mais completo e complexo, abrangendo um número muito maior de conhecimentos. Nós podemos radicalizar essa relação entre complexidade crescente e verdade do conceito

da rosa e perceber que a explicação cabal e completa de uma única rosa determinada e individual deveria requerer o entendimento do mundo todo. É nesse sentido que o individual é uma síntese do particular e do universal. A intuição dessa relação não é exclusiva de Hegel e pode ser encontrada em poetas aparentemente distantes de Hegel como Augusto dos Anjos em sua *Ultima visio*:

Quando o homem, resgatado da cegueira
Vir Deus num simples grão de argila errante,
Terá nascido nesse mesmo instante
A mineralogia derradeira!²⁸

É lógico que, perante a perfeição dessa ciência “derradeira”, todas as formas de adequação entre conceito e realidade vistas até agora parecem ainda imperfeitas. Nem o organismo e nem a ação e o conhecimento humanos parecem poder chegar a esse grau de excelência. Em um único ponto, porém, o homem parece, para Hegel, atingir a pureza diáfana e cristalina da correspondência entre conceito e realidade, sujeito e objeto: no pensar sobre o pensar, na Ideia absoluta. Segundo Hegel, a imperfeição das etapas anteriores da Ideia leva naturalmente à síntese total dessa última etapa, síntese esta que acontece na filosofia.

Ela (a Ideia absoluta) é o único objeto e conteúdo da filosofia. Na medida em que ela contém em si toda determinidade, e sua essência é, através de sua autodeterminação ou particularização, retornar a si, assim ela tem diferentes configurações, e negócio ocupação da filosofia é, reconhecê-la nestas.²⁹

Essa Ideia absoluta tem as mesmas características das formas prévias de Ideia: uma totalidade que determina a si mesma, que estabelece as ligações entre suas partes e também estabelece as diferenças em seu interior, todas

²⁸ Anjos, Augusto dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. P. 327. (*Ultima Visio*).

²⁹ CL, II, 484.

decorrentes do conceito, como vimos. Ela é, porém, diferente do organismo por ser totalmente autoconsciente. E diferente da ação por não precisar mais se cindir para chegar à consciência. Sua característica, que a diferencia das outras formas de Ideia, é que ela realiza o conceito através do conceito. Com isso, a filosofia pode ter o mesmo conteúdo que a arte, mas seu modo de realizar este conteúdo será essencialmente diferente, já que a arte precisa de outro meio para apresentar a Ideia que não o conceito.

A natureza e o espírito são, em geral, modos distintos de apresentar (*darstellen*) seu ser-aí, arte e religião seus modos diferentes de se apreender e dar-se um ser-aí apropriado; a filosofia tem com a arte e a religião o mesmo conteúdo e o mesmo fim; mas ela é o modo supremo de apreender a Ideia absoluta, porque o seu modo é o supremo, o conceito.³⁰

Antes de passarmos à Estética, convém sintetizar o que foi dito à respeito da Ideia até agora. Inicialmente há a Ideia de vida, na qual o conceito (a alma) e a realidade (corpo) formam um todo harmônico e imediato³¹.

No conhecimento ou na ação, há inicialmente uma separação entre a subjetividade e a objetividade. No conhecimento teórico, a subjetividade adequa-se à objetividade. Inicialmente o sujeito busca o conhecimento, isto é, o conceito do objeto. Ao fim do processo, o conceito que está no sujeito é o mesmo do objeto e há, portanto, uma identidade produzida entre ambos. Na prática, na ação em sentido estrito, a situação inicial é oposta. O que está no sujeito, o conceito que ele tem em si, deve ser realizado no objeto, a subjetividade faz a objetividade adequar-se a ela mesma. A adequação entre conceito e realidade, tanto no conhecimento como na ação, se dá através de uma separação inicial que é superada, a adequação é deste modo mediatizada³².

³⁰ Ibidem.

³¹ Há no organismo uma contradição latente que o leva a se diferenciar, resultando na Ideia de conhecimento. Essa contradição, contudo, não é o que o define como organismo, mas sim a imediatez, ou seja, o fato de que a vida é causa dela mesma.

³² Na Ciência da Lógica, Hegel fala também em Ideia teórica e Ideia prática. O capítulo (páginas 429-483) se chama conhecimento. Ele inicia com o conhecimento e termina com a

Na Ideia absoluta, por último, retorna-se à unidade, pois o conceito se corporifica ou se realiza no próprio conceito. Ela, a Ideia absoluta, tem como característica ser (nos termos certamente estranhos, mas típicos de Hegel) uma imediatidade mediatizada. Essa Ideia é um puro desdobrar-se do pensar no elemento do puro pensar, a pura Filosofia.

Ou em outros termos, e dando voz ao próprio Hegel:

A Ideia, como processo, percorre três graus em seu desenvolvimento. A primeira forma da Ideia é a *vida*, isto é, a Ideia na forma da imediatez. A segunda forma é a da mediação ou da diferença, e isso é a Ideia enquanto *conhecimento*, que aparece na dupla figura de Ideia *teórica* e de Ideia *prática*. O processo do conhecimento tem por seu resultado a restauração da unidade enriquecida pela diferença; e isto dá a terceira forma de *Ideia*, por isso *absoluta* — último grau do processo lógico que se demonstra ao mesmo tempo como o verdadeiramente primeiro, e o essente só por si mesmo³³.

ação (prática). Daí usarmos preferencialmente o termo ação para descrever esta forma da Ideia mediatizada, por ser esta forma que antecede a Ideia absoluta.

³³ ECF § 215. Adendo.

CAPÍTULO 2: A VIDA E O ORGANISMO COMO ANÁLOGOS À OBRA DE ARTE

Segundo Brigitte Hilmer parece evidente que se busque na Estética de Hegel uma orientação pelo modelo do orgânico, “pelo papel que ele (o orgânico) desempenha em toda a sua filosofia”.³⁴

Há uma propensão de alguns intérpretes em ver na filosofia de Hegel em geral um organicismo. Por organicismo entende-se neste contexto qualquer doutrina filosófica que reconheça na totalidade do universo ou da natureza um grande organismo. Nesse sentido mais geral, não pode haver dúvidas que Hegel era organicista. Mas há uma tendência de alguns autores de ver esse organicismo estendendo-se em todos os ramos da filosofia hegeliana. Por isso Wolff, por exemplo, em um artigo sobre “O organicismo de Hegel na teoria do Estado” acha que “a peculiaridade e o fim de toda ciência filosófica”, para Hegel, “era conhecer (erkennen) um todo em sua organização autônoma, isto é, conhecê-lo como organismo e, nesse conhecer, desenvolver a si mesmo como sistema metodicamente organizado”³⁵. Isto é, tanto a própria filosofia como o seu objeto teriam uma forma orgânica.

Pode-se acrescentar ainda que esta era uma tendência de vários pensadores da época, pois, como cita Robert Stern, também Friedrich Schlegel tinha a esperança de que uma época orgânica se seguisse depois da “época química”^{36 37}. É interessante aqui ressaltar que é justamente Schlegel um dos

³⁴ Brigitte Hilmer. *Scheinen des Begriffs. Hegels Logik der Kunst*. Hamburg: Felix Meiner, 1997.

³⁵ Wolff. “Hegels staatstheoretische Organizismus”. In: Hegel-Studien 19 (1984). P. 148 s. Apud Brigitte Hilmer. *Op.cit.* P. 75.

³⁶ Friedrich Schlegel. *Werke*. München, Wien: Thomas, 1967. Vol 2, P. 248. Apud. Robert Stern. *Hegel, Kant and the Structure of the Object*. London: Routledge, 1990. P. 96.

³⁷ Foi no fim do século XVIII, dominado pela teoria do flogístico, que a química passou do paradigma qualitativo (em última instância ainda aristotélico) para uma metodologia quantitativa, estabelecida por Lavoisier. Esta grande revolução científica, que se dá exatamente na assim chamada Época de Goethe (1170-1830) foi acompanhada com grande interesse pelos grandes da época: Goethe, Hegel e outros, como parece ser o caso de

que inauguraram o fragmento como gênero (e ideal) literário. Era, portanto, um autor do qual se poderia pensar que tivesse uma predisposição diferente dos autores do classicismo que lhe era contemporâneo. O organicismo não era, por conseguinte, exclusivo da corrente de pensamento mais proeminente da época de Hegel, o citado classicismo de Weimar, encabeçado por Goethe e Schiller, mas também de outros que iam em direção diversa, como os românticos.

Com isso deve-se assinalar uma tendência geral da época de buscar o todo, já que um organismo é um todo que, ao contrário de um agregado, não é só a soma de suas partes, mas que tem, no seu todo, o sentido que perpassa as suas partes. Citando Hegel, em um exemplo ao mesmo tempo paradigmático e antigo:

(...) a mão cortada perde sua subsistência autônoma; ela não permanece como era no organismo; a sua agilidade, movimento, forma, cor e assim por diante se modificam; aliás, ela apodrece e toda a sua existência acaba.³⁸

Seria natural, portanto, que também as obras de arte ou o belo fossem relacionados ao modelo do organismo, ou seja, que fossem pensados como tendo um tipo de unidade em que o sentido do todo impregna as partes do mesmo modo como acontece em um organismo, na vida.

Como pretendemos mostrar, Hegel de fato faz essa comparação. Essa comparação, porém, não é uma inovação, ela já é bastante antiga e remonta aos clássicos gregos: Platão e Aristóteles (vide subcapítulo 2.1). Contudo, tal fato poderia ocasionar o reiterado mal-entendido de se ver na teoria hegeliana uma ressurgência de teorias gregas obsoletas. Por isso, parece-nos importante mostrar que o organicismo era comum à sua época e não se restringe a uma atitude isolada de Hegel. O autor que então se sobressai nesse aspecto é Goethe, mas é necessário também nomear Kant e os problemas que a consideração do organismo coloca para sua teoria (vide subcapítulo 2.2).

Schlegel. Uma descrição rica e interessante dessa efervescência pode ser lida em: Rüdiger Stolz. *Goethe und seine Chemiker*. Weimar: Weimarer Taschenbuch Verlag, 2008.

³⁸ Hegel. *Cursos de Estética*. Vol. I, P. 136.

Como veremos mais adiante, Hegel tenta ultrapassar tanto a compreensão da vida, do organismo de Kant (vide subcapítulo 2.3), como entende também que a compreensão desse autor do belo está justamente na charneira entre os domínios que o pensador de Königsberg queria manter separados com suas duas primeiras *Críticas*. Hegel irá então julgar que Kant esteve próximo da resposta, mas acreditou que os resultados obtidos representavam uma mera necessidade de harmonia subjetiva (vide subcapítulo 2.4).

Com isso estaria preparada a compreensão do verdadeiro papel que a comparação entre o orgânico (a vida) e o belo implica. Nos dois casos há a ultrapassagem dos limites do conhecimento regrado pelo entendimento. Essa comparação, portanto, significa que se estaria atingindo, também com o belo, aquilo a que Schiller se referia na conversa com Goethe citada no capítulo anterior: a *Ideia*.

Por fim mostraremos que o belo tem, segundo Hegel, uma estrutura, ou caso se prefira, um tipo de unidade semelhante à vida ou ao organismo (vide subcapítulo 2.5).

2.1 A comparação da obra de arte com o organismo na Antiguidade.

A comparação da obra de arte com um organismo é normalmente apontada como tendo origem já em Platão. Numa passagem famosa do *Fedro* (264.c.2-5), Platão compara o discurso (*logos*) a um ser vivo (*zôon*), que tem cabeça, tronco e membros que se ajustam entre si e ao todo, e dá, em seguida, como contra-exemplo de um discurso bem constituído a inscrição no túmulo de Midas (atribuída por Diógenes Laércio³⁹ a Cleóbulo de Lindos), em que a ordem em que se leriam os versos não importaria para a composição do todo.

O exemplo é paradigmático. Quase sempre quando se fala da excelência ou perfeição, em termos tradicionais, da composição formal de uma obra de arte, o critério é sempre que ela teria uma ordem que não poderia ser

³⁹ Diôgenes Laértios. *Vidas dos filósofos ilustres*. Trad. Mário da Gama Kury. 2 ed. Brasília: Unb, 1977. P. 36.

mudada sem uma perda considerável de sua qualidade. A ordem das partes, assim, está definida pela função exercida no todo. Ora, é justamente esse o conceito tradicional de unidade orgânica. Um organismo é um todo que, ao contrário de um mero agregado, não é somente uma soma de partes autônomas, mas forma uma totalidade, cujas partes têm seu lugar e função definidos pelo todo.

Do mesmo modo, também em Aristóteles, a unidade da ação dramática deve basear-se na imitação de ações:

unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo⁴⁰.

Essa comparação é tão óbvia para ele que é usada como base para o estabelecimento do critério que avaliaria a grandeza adequada dos mitos para a composição das tragédias:

Pelo que, tal como os corpos e organismos vivos devem possuir uma grandeza, e esta bem perceptível como um todo, assim também os Mitos devem ter uma extensão bem apreensível pela memória⁴¹.

Os dois exemplos citados de Platão e Aristóteles mostram como característica comum que, nos dois casos, a comparação da obra de arte com um organismo trazia consigo a preocupação de estabelecer parâmetros para a avaliação da obra de arte. Em um caso, a ordem deve ser semelhante à de um organismo, no outro caso, a grandeza também deve ser semelhante à de um organismo, nem grande demais, nem pequena demais, para que possa ser apreendida pela memória.

⁴⁰ Aristóteles. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. 2 ed. São Paulo: Ars Poetica, 1993. (1451.a.32)

⁴¹ Ibidem.

2.2 O organicismo na época de Hegel e Goethe

A concepção organicista muda quando se pensa em organicismo na época de Hegel. Com efeito, as conseqüências da comparação de qualquer coisa com um organismo pode ter implicações bastante importantes se essa comparação for feita depois, mas ainda sob a influência, da *Crítica da faculdade do juízo* de Kant.

Um dos autores que melhor percebeu essas implicações foi Hermann August Korff em seu *O espírito da época de Goethe*⁴², um clássico, em quatro alentados volumes, da história da literatura alemã do período de Hegel e Goethe. Segundo esse autor, o que caracterizaria o período do classicismo alemão seria a síntese daquilo que Kant havia separado pela análise em suas duas primeiras críticas: a *Crítica da razão pura* e a *Crítica da razão prática*, uma representando a fundamentação da ciência natural; a outra, da ciência moral. Ou seja, o classicismo almejava a junção daquilo que essas duas obras tinham separado: natureza e liberdade.

Mas já antes, os poetas do classicismo de Weimar haviam tentado promover essa síntese dos conceitos de natureza e liberdade. Essa reunificação aconteceu precipuamente sob a influência da recepção, bastante livre, da filosofia de Espinoza.

Assim Schiller em suas *Cartas filosóficas*, publicadas na "*Rheinische Thalia*", um periódico publicado pelo poeta em 1786, argumenta que Deus e natureza seriam duas grandezas em princípio iguais. A diferença estaria no fato de que a natureza seria Deus dividido infinitamente. Schiller compara a natureza ao espectro de luz obtido pela divisão da luz branca ao atravessar um prisma. A luz branca indivisa seria Deus, a luz dispersa em vários raios comparativamente mais escuros que a luz branca seria a natureza⁴³.

Nessas mesmas *Cartas filosóficas*, Schiller explica o motivo dessa divisão:

⁴² Korff. H. A. *Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte*. Leipzig: Koehler & Amelang, 1955. Vol II, p. 106 ss.

⁴³ Korff. *Op. cit.* P. 31

Sem amigos estava o grande mestre do mundo,
Sentia falta; por isso criou espíritos,
Bem-aventurados espelhos de sua bem-aventurança.

Se o ser supremo ainda não encontrou iguais,
Do cálice do inteiro reino de seres
Espuma até ele a infinitude⁴⁴.

O quanto isso era importante para Hegel, pode-se depreender do fato que os últimos versos são justamente os versos que, com pequenas modificações, irão fechar a *Fenomenologia do espírito* de Hegel. Tal fato demonstra que essa idealização da natureza, ou como Korff o chama, esse "idealismo da natureza"⁴⁵, não só era conhecido, como fazia parte de uma das concepções mais caras e profundas de Hegel e de alguns dos principais poetas e pensadores de sua época.

A natureza, por conseguinte, não é um mero agregado. Ela não é um conjunto de fenômenos meramente concatenados pela lei da causalidade, mas é possível vislumbrar nela também as Ideias de Deus e liberdade.

Os limites impostos pela teoria do conhecimento de Kant são claramente suplantados. O entendimento, que segundo o pensador de Königsberg, era o único intérprete competente e legítimo da natureza, por impor suas leis à mesma, sente-se usurpado em suas atribuições pelo surgimento de um tipo de compreensão, atribuída à razão, que só deveria ser aplicável ao supra-sensível. E os dois elementos que impelem o entendimento além de seus limites são a vida (o organismo) e o belo.

Logo, para Goethe, tanto a física como a química não seriam capazes de fornecer uma explicação adequada da vida. Em seu *Fausto*, ele descreve de modo contundente a impossibilidade de uma compreensão do orgânico que não leve em conta que a vida é um tipo de unidade que perpassa o todo, sem ser um mero somatório de suas partes:

⁴⁴ Schiller, F. *Werke*. Salzburg: Das Bergland-Buch, 1986. Vol I. p. 343.

⁴⁵ Ibidem.

Quem o vivo visa entender, descrever,
O espírito começa por matar,
Com as partes todas em sua mão fica,
Falta-lhe apenas ... o espírito que as liga!
A Química chama-lhe *Encheiresin naturae*
Escarnece de si, e nem sabe porquê⁴⁶.

Deste modo, a dissecação de um ser vivo comete o erro metódico de eliminar, ao decompor a estrutura do todo, justamente aquilo que pretendia buscar. Para buscar entender o que é a vida, elimina-se primeiro a vida do ser vivo, tentando-se, então, descrever e entender assim o vivente. A vida não pode ser entendida assim, pois faltaria, segundo Goethe, justamente o sentido do todo.

O processo de formação desse todo não pode ser repetido artificialmente. A *encheiresis* (de *cheir*, i. e., mão em grego) *naturae* era uma expressão usada pelo químico Spielmann, professor de Goethe em Estrasburgo, para significar este processo não factício: um jeito ou manejo que a própria natureza teria e que não poderia ser repetido artificialmente⁴⁷. A vida é um processo que não pode ser imitado, que só pode ser produzido pela própria vida.

Essa autonomia da vida, isto é, o fato de que ela segue uma lei própria, que ela se autodetermina, implica em que essa organização do vivente só pode ser um tipo especial de ordem. Essa ordem é ditada pela própria vida, o que lhe confere o caráter de ser livre. Justamente por sua liberdade, a ordem autônoma da vida possui uma mobilidade interior, uma capacidade de mutação, ou metamorfose, não encontrável em outros seres naturais. Aliás, é essa uma das características da vida que, quando a encontramos em outros seres (no planeta, nuvens, vulcões, etc.) nos levam a imaginá-los como vivos: seres que modificam-se segundo uma ordem que parece provir deles mesmos. Como diz Korff:

⁴⁶ Goethe, Johann W. *Fausto*. Trad. João Barrento. Lisboa: Relógio D'Água, 1999. Versos 1936-1941.

⁴⁷ Segundo o comentário de Erich Trunz em: Goethe, Johann W. *Werke*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000. Vol 3. P. 545.

Ordem móvel! Esta é a essência da vida. Cada ser vivente está subordinado à sua lei, mas ele está subordinado a uma lei que dá ampla liberdade (*Spielraum*) a seu impulso de formação (*Bildungstriebe*)⁴⁸.

Conforme já aludimos anteriormente, Korff mostra que o classicismo alemão se caracterizou pela síntese daquilo que as duas primeiras Críticas de Kant haviam separado: natureza e liberdade. A primeira síntese filosófica aconteceu com a *Crítica da faculdade do juízo* do próprio Kant. Ou, ao menos, foi assim que essa obra de Kant foi recebida pelos clássicos.

Para entender a síntese kantiana é necessário entender a oposição que ele pretende ultrapassar. A síntese proposta por Kant tem como objetivo lançar uma ponte entre o entendimento e a razão. Segundo Kant, o entendimento constitui, através de seus conceitos *a priori*, o mundo sensível, que é o objeto do conhecimento da ciência natural. A razão deduz o mundo supra-sensível das Ideias, que é o objeto da vontade. Kant designa essa oposição como a oposição entre natureza e liberdade.

Essa oposição pode ser melhor compreendida, segundo Korff, do ponto de vista da Filosofia Moral. A vontade age segundo motivos morais e supra-sensíveis e justamente por esse motivo escapa das conexões naturais. Na medida em que ela não segue ou decorre simplesmente de uma série causal natural, mas segue um fim ideal, a vontade livre é uma expressão da razão criativa do homem, de sua espontaneidade.

A Ciência Natural e a Filosofia Moral são, portanto, as duas ciências fundamentais para o homem. As ciências naturais estão todas submetidas às leis do entendimento. A Filosofia Moral está na dependência das leis da razão. O intelecto explica todos os acontecimentos naturais segundo a lei da causalidade. Já a razão exige um tipo de causalidade diferente, ou, como Kant diz, a causalidade por liberdade. Por conseqüência, a Ciência Natural explica o mundo como um mecanismo e a Filosofia Moral o interpreta teleologicamente, isto é, segundo fins.

⁴⁸ Korff. *Op. cit.* P. 55

Devendo-se, agora, ultrapassar essa oposição, é necessário encontrar alguma coisa capaz de mediatizar as duas faculdades citadas. Kant encontra essa faculdade intermediária ou combinadora na Faculdade de Juízo. Essa faculdade, por sua vez, aparece em duas formas: ela tem primeiro um componente teórico e mais consciente que é a Faculdade de Juízo Teleológica e, por outro lado, um outro componente mais prático e menos consciente que é o Sentimento (*Gefühl*) ou a Faculdade de Juízo Estética.

Essas duas Faculdades de Juízo possuem, por seu turno, um campo específico de aplicação. A Faculdade de Juízo Estética tem como campo de aplicação aquilo que tradicionalmente estava incluído no juízo de gosto e juízos afins.

A Faculdade de Juízo Teleológica tem como campo aqueles objetos da natureza que parecem pressupor uma conformidade a fins (*Zweckmäßigkeit*) objetiva, ou seja, parecem pressupor um certo ordenamento para um fim. Relações de finalidade têm como característica a inversão da relação causal normal. Com efeito, um fim é um acontecimento posterior, ainda não existente, mas que determina um outro acontecimento, usado ou escolhido, para atingir esse fim aludido. A ordem normal temporal é invertida, mostrando que um fim só pode existir se existir uma consciência que o pense, antecipando sua existência na forma de um conceito.

É possível, entretanto, pensar em conformidade a fins sem um fim pensado anteriormente. E pode-se perceber a existência de algumas dessas conformidades a fins na natureza. Deste modo, os campos no norte da Alemanha que possuem um solo arenoso tem a conformidade a fins de serem apropriados à cultura de pinheiros. A neve é apropriada à proteção das sementes da geada que, de outro modo, as mataria. As enchentes do Nilo adubam o solo. Todos esses, contudo, são exemplos de fins relativos. Os pinheiros não explicam o solo arenoso, nem a proteção da semente esclarece a existência da neve na natureza.

O problema se torna crucial quando falamos de conformidade a fins internas, isto é, quando um ser natural tem em si mesmo o meio e o fim, ou nos termos do próprio Kant:

uma coisa que deve ser reconhecida possível como produto natural e, porém, de igual modo, como fim natural, tem que se comportar em relação a si mesma reciprocamente como causa e como efeito⁴⁹.

Segundo Kant, o organismo vivo é uma coisa que parece ser um fim em si e que é totalmente natural, e que, portanto, não poderia pressupor um intelecto que a tenha pensado como fim. Um organismo contém partes que são um produto do todo, mas essas partes, por seu lado, servem ao funcionamento do todo. O organismo, por conseguinte, parece ultrapassar as possibilidades de explicação do entendimento que só pode admitir relações de causa e efeito na natureza e nunca relações de finalidade.

Essa descoberta de Kant foi saudada pelos autores clássicos como a confirmação de que a natureza também era ideal. Que ela contém objetos que indicam para a existência de ligações entre os fenômenos que ultrapassam àquelas ligações que permitem uma compreensão mecânica da natureza. Como diz Korff:

Teleologia como ciência é, naturalmente, nada mais que idealismo da natureza (*Naturidealismus*), aquela forma de consideração da natureza, na qual Herder e Goethe haviam achado a sua satisfação⁵⁰.

2.3 O organicismo em Hegel como superação da filosofia kantiana

Hegel percebe claramente as conseqüências dessas descobertas de Kant e logo as interpreta como uma superação do próprio Kant dos limites que ele, por decreto, prescrevera ao conhecimento humano. Esse ir além, contudo, permanece no âmbito subjetivo:

⁴⁹ Kant. *Crítica da Faculdade do Juízo*. P. 289 (da edição original).

⁵⁰ Korff. *Op. cit.* P. 107.

Neste contexto é instrutiva e notável sua *Crítica do Juízo*, onde trata do juízo estético e teleológico. Os belos objetos da natureza e da arte e os produtos da natureza conforme a fins, a partir dos quais Kant se aproxima do conceito do orgânico e do vivente, ele apenas examina por meio da reflexão que os julga subjetivamente⁵¹.

De modo surpreendente, Hegel vê na teleologia kantiana uma realização da Ideia de liberdade que excede, em um certo sentido, a realização desta mesma Ideia no domínio da Filosofia Moral, pois nesse último domínio a liberdade ainda permaneceria um desiderato em última instância irrealizável, um dever-ser (*sollen*) que, como tal, nunca é pleno e completo, nunca é:

No conceito de liberdade da razão prática o cumprimento da finalidade permanece preso a um mero dever [*Sollen*]; no juízo teleológico sobre o vivente, porém, Kant trata do organismo vivente de tal modo que o conceito, o universal, ainda contenha o particular e, como fim, determine o particular e o exterior, a constituição dos membros não a partir de fora, mas de dentro para fora, de tal modo que o particular corresponda por si mesmo à finalidade⁵².

Essa autodeterminação das partes (membros) de dentro para fora, essa livre adequação ao todo, à finalidade, é, para Hegel, a realização da liberdade no âmbito da vida. Mas para Kant, essa liberdade é mera aparência. Segundo Hegel, para Kant: "Mediante tal juízo, contudo, não deve novamente ser conhecida a natureza objetiva do objeto, mas apenas ser expresso um modo de refletir subjetivo"⁵³. Nós devemos refletir sobre o orgânico "como se" ele seguisse uma finalidade interna. Essa liberdade, portanto, só é aparente, não representando senão uma necessidade do sujeito cognoscente, que, do contrário, não poderia conceber esses objetos naturais.

⁵¹ Hegel. *Cursos de Estética*. Vol. I, p. 75. Sublinhado nosso.

⁵² Idem. P. 75 s.

⁵³ Ibidem.

A necessidade aludida de ver nos seres vivos uma organização que parece pressupor um entendimento que os tivesse ordenado segundo fins é uma necessidade meramente subjetiva para Kant. Há necessidade de ver uma ligação entre as partes desse todo específico, ligação essa que não corresponde a nenhuma das formas que a conceituação que o entendimento propõe a priori pode sustentar. Para Hegel, o entendimento é uma faculdade que só pode atingir objetos separados e estanques, nunca objetos que possuam um liame tão especial como se podia perceber nos organismos.

2.4 O juízo de gosto em Kant e sua crítica por Hegel

A surpresa, portanto, foi também grande quando se percebeu que Kant via nos objetos belos uma igual necessidade de ultrapassar os limites do entendimento. O objeto belo representa uma forma especial de existência, em que o todo representa um tipo de ordem e ligação entre as partes que tem uma estrutura livre e ordenada ao mesmo tempo. Há uma correspondência das partes com uma ordem que parece ditada pelo entendimento, mas não há, segundo Kant, nenhum conceito. Essa livre harmonia é sentida como um prazer pela faculdade de juízo estética. Hegel resume de modo bastante claro o que acontece no juízo de gosto segundo Kant:

De modo análogo, Kant concebe o juízo *estético*, de tal modo que ele não provém do entendimento enquanto tal — enquanto faculdade de conceitos —, nem da intuição sensível e de sua multiplicidade variada, mas do livre jogo do entendimento e da imaginação. Nesta unanimidade das faculdades de conhecimento, o objeto é referido ao sujeito e seu sentimento de prazer e de comprazimento⁵⁴.

Essa exposição do pensamento de Kant não impede Hegel, porém, de indicar as diferenças que precisam ser apontadas entre sua própria concepção

⁵⁴ Ibidem.

do belo e a de Kant. A diferença reside na própria concepção do que é um conceito. Segundo Hegel, Kant percebe que o belo concretiza o conceito em uma realidade que se adequa livremente ao conceito, mas ele não percebe esse conceito, essa regra, como uma coisa real. Ele julga que se trata de algo totalmente subjetivo. Por conseguinte, segundo Hegel, Kant percebe a necessidade de se reconhecer uma ordem que realiza o conceito, mas acredita que isso não é real e sim algo subjetivo. Ou seja, existe uma concordância entre o particular e uma regra universal, mas essa concordância não é real, acontecendo unicamente no próprio sujeito que ajuíza o objeto belo.

Hegel apresenta assim, no curso de 1821, essa relação ambígua de Kant com respeito à realização do conceito no belo:

Kant indicou esta relação do particular, da natureza, para com o universal, a Ideia, como a regra para o belo; ele não diz porém que isto seria o belo mesmo. Assim Kant se representa o belo artístico como feito segundo uma tal máxima, que o particular corresponderia à regra universal. Kant exige do próprio particular que ele agrade a partir de seu próprio interior. Kant tem, portanto, o conceito abstrato, mas não o supôs como efetivamente existindo⁵⁵.

Assim, portanto, Hegel vê, tanto no belo como no orgânico, a possibilidade de ultrapassar os limites impostos pela teoria kantiana. Contudo, essa superação desses limites não significa a busca de uma verdade transcendente. O que se almeja é mostrar que mesmo na imanência, isto é, no orgânico e no belo, a teoria kantiana não é suficiente para explicar o mundo de modo satisfatório. Kant fica, em última instância, preso aos padrões do entendimento que só consegue conceber a realidade como composta de seres estanques e separados, sem um sentido que possa permear o todo.

Esse sentido do todo só poderia ser acessível à Razão ou à Faculdade de Juízo, as quais, segundo Kant, não nos fornecem conhecimentos, mas meros focos a serem perseguidos pelo entendimento. Essa impossibilidade da Razão e do Juízo, pretendida por Kant, é sentida por vários autores do período

⁵⁵ Ascheberg. P. 7.

como um decreto infundado de um pensamento ligado ao entendimento, o qual se autoproclamou o único autorizado a aceder à realidade. Nos termos de Korff:

Por que Razão e Faculdade do Juízo são faculdades de menor valor (*minderwertig*)? Porque o entendimento declarou a si mesmo como a única faculdade de conhecimento verdadeira. Este racionalismo é o limite histórico da filosofia kantiana, do qual o desenvolvimento posterior rapidamente se livrou⁵⁶.

2.5 O belo enquanto unidade semelhante ao orgânico

Tanto o belo quanto o organismo, portanto, desempenhavam um papel importante na filosofia da época de Hegel. A importância do orgânico é bastante grande em sua filosofia e já indicamos (no início deste capítulo) como alguns autores tendem a ver sua filosofia como organicista. Na *Estética* de Hegel em geral (isto é: tanto na edição de Hotho como nas transcrições dos alunos) há a presença de numerosas comparações do belo (e da obra de arte) com a vida e o organismo.

Em especial a edição de Hotho, os *Cursos de Estética*, parece exagerar, de modo que essa comparação é muito mais presente do que nas transcrições dos alunos. Pode-se supor que, para Hotho, a própria *Estética* como um todo aparentaria ser um grande organismo que se diferenciaria em membros autônomos, mas interligados, seguindo a diferenciação da própria obra de arte nas Formas de arte simbólica, clássica e romântica e depois nos gêneros de arte: arquitetura, escultura, pintura, música e poesia. Deste modo, lemos o seguinte trecho (que não tem equivalente nas transcrições), em que Hegel justificaria o modo como os gêneros de arte efetivariam a *Ideia* do belo:

Por isso, a obra de arte há de ser apreendida também agora ainda como uma totalidade em si mesma articulada, no entanto

⁵⁶ Korff. *Op.cit.* p. 111.

como um organismo cujas diferenças, se elas já se *particularizam* na segunda parte em um círculo de concepções de mundo essencialmente diversas, agora se desmembram como elos *isolados*, dos quais cada um se torna por si um todo autônomo e nesta singularidade pode conduzir à exposição a totalidade das diferentes Formas de arte⁵⁷.

Ou seja, segundo esse trecho, há a diferenciação da arte em gêneros diversos que efetivariam, cada um a seu modo, as diversas concepções de mundo implicadas nas três Formas de arte. Deste modo nós teríamos, por exemplo, uma efetivação da arte simbólica na arquitetura, escultura, etc. Assim como semelhante efetivação da arte clássica nas mesmas artes etc. Tudo isso formaria um todo orgânico. Brigitte Hilmer diz, e parece ter razão, que tal afirmação da Estética como um todo orgânico é bem pouco convincente ("*leuchtet wenig ein*"⁵⁸).

Há ainda um segundo aspecto, mas ainda em vista da comparação do belo com o organismo, em que a edição de Hotho desperta suspeitas, quando comparada às transcrições dos alunos. Na edição dos *Cursos de Estética*, o espaço ocupado pelo belo natural é enorme, enquanto nas transcrições ele é comparativamente bastante mais exíguo. Conseqüentemente, supõe-se que a discussão a respeito do belo natural corresponda, em grande medida, a uma propensão do próprio Hotho.

Contudo, como veremos, a comparação com o orgânico ou com o ser vivo também está presente nessas transcrições, principalmente na do primeiro curso de Berlim. É preciso notar ainda que essa comparação não está presente somente nas obras sobre Estética, mas ela também aparece em obras ligadas unicamente à Lógica, tal como Hegel a concebia.

Com mais exatidão deve ser dito que, nessas obras, as raríssimas referências de Hegel ao belo acontecem sempre (quando isso não acontece de modo accidental, quando, por exemplo, Hegel menciona uma bela demonstração geométrica) no estabelecimento da analogia entre o belo e a vida. Deste modo, já nos cursos ministrados no Ginásio de Nurembergue

⁵⁷ Hegel. *Cursos de Estética*. Vol. III, p. 16. Sublinhado nosso.

⁵⁸ Brigitte Hilmer. *Op. cit.* P. 76.

aparece a determinação conceitual do belo que irá permanecer em toda a sua obra filosófica. Em uma "Lógica para a classe média" (Mittelklasse)⁵⁹, em um curso de 1810/11, nesse mesmo Ginásio, podemos ler o seguinte:

§ 130. A Ideia, na medida em que o conceito está unido imediatamente com sua realidade e não se diferencia nem se destaca ao mesmo tempo dela, é a vida; a mesma, [quando] exposta [como] liberta das condições e limitações da existência (*Dasein*) acidental, é o *belo*⁶⁰.

Aqui a vida possui exatamente o sentido que apresentamos no capítulo anterior. Ela é a realização imediata do conceito. A continuação do parágrafo, porém, acrescenta uma determinação nova. Se esta unidade se realizar em condições livres das vicissitudes da existência comum, então ter-se-á o belo.

Tal determinação conceitual pode parecer à primeira vista estranha, mas ela é facilmente compreensível dentro dos quadros do pensamento hegeliano. Se a vida é a realização do conceito e, portanto, a realização de uma totalidade que permeia esse todo com inteira liberdade, então essa Ideia nunca pode ser perfeita na natureza. Com efeito, na natureza, só ela mesma, isto é, a natureza, em sua totalidade pode realizar essa perfeição da Ideia. Deste modo, os seres vivos sempre terão uma certa imperfeição na natureza.

O belo artístico escapa dos reveses a que se sujeitam os seres vivos na natureza. Os belos objetos de arte são, em um certo sentido, algo que na natureza só é possível na totalidade da natureza, a plena determinação de si a partir de si mesmo.

Contudo é preciso admitir essa perfeição também aos seres vivos, os quais têm igualmente de ser considerados belos, desde que se esteja consciente dessa limitação que possuem justamente por estarem ligados ao todo da natureza. Isso é uma decorrência do fato de eles serem uma realização imediata da Ideia. Mas eles também, porquanto a vida ainda não é isenta de

⁵⁹ Refere-se ,provavelmente, às classes intermediárias do ensino secundário alemão da época. Hegel foi professor e diretor de um ginásio em Nurembergue, onde ministrou esses cursos.

⁶⁰ Hegel. *Nürnberg und Heidelberger Schriften (1808 – 1817)*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970. P. 202.

contradição, não podem ser sempre belos, já que estão sujeitos às aludidas vicissitudes da natureza. Eles envelhecem, sofrem ferimentos, adoecem e morrem. Só o gênero, a espécie, permanece, não o indivíduo, sendo este último finito.

Essa relação é apresentada assim na transcrição de Ascheberg, isto é, no primeiro curso de Hegel em Berlim:

Também a natureza, o ser vivo, é belo; pois justamente o ser vivo em sua aparição corpórea é o belo, i.e. o conceito imanente à realidade, a corporeidade animada, vivificada pelo conceito. Por este motivo, a natureza viva é bela; mas o ser vivo tem também em si o gérmen da morte, e é por este motivo imediatamente finito⁶¹.

Na continuação Hegel explica melhor por que o ser vivo é belo. Porque ele é uma Ideia, isto é, a efetivação plena do conceito (a alma) em uma realidade (a corporeidade), que, por seu lado, não faz nada outro que ser a realização do conceito.

Como vivente o ser vivo é belo, pois ele é a harmonia, o habitar-em da alma, do conceito na corporeidade, que não é nada outro senão a expressão deste conceito⁶².

Este "ser a expressão do conceito" é para Hegel a plena determinação de si de modo livre e autônomo. Há uma causalidade interna, uma conformidade a fins nos seres vivos, ou seja, eles só são o que devem ser.

Quando nós consideramos numa planta suas folhas, flor, odor, gosto etc., então nós reconhecemos que isto tudo é determinado de dentro para fora; não há nenhuma causa e

⁶¹ Hegel. G.W.F. *Vorlesung über Ästhetik*: Berlin 1820/21; eine Nachschrift. I. Textband. Hrsg. von H. Schneider. Frankfurt a. M.: Peter Lange, 1995. Citado no seguinte como Ascheberg seguido do número de página do manuscrito. Aqui p. 37.

⁶² Ibidem.

efeito de fora, mas o que impulsiona na planta é o próprio ser vivo nela mesma. A planta é assim imanente, um livre, um belo, ela é o que deve ser, e o que ela deve ser reside nela mesma. Do mesmo modo são belos os animais enquanto seres vivos. A forma deles não é produto de um processo químico ou mecânico, ela não é determinada por um exterior, mas o animal produz sua própria figura, / (38) mantém-na contra a afluência de determinações exteriores. Assim o ser vivo em geral é o belo, a liberdade, inocente harmonia consigo mesmo, o que justamente constitui a beleza⁶³.

É interessante agora notar que a diferença entre o belo natural e o belo artístico nos permite compreender melhor um fato que pode causar uma certa estranheza nos leitores de Hegel. Frequentemente ele chama a atenção para a diferença entre a Ideia de vida e a vida propriamente dita. Esta última não consegue ser uma realização pura e simples da vida e isso porque, segundo, Hegel, os seres vivos na natureza precisam se relacionar ao exterior e o exterior à vida é o inorgânico. Esse inorgânico, é preciso ressaltar, define-se como uma relação exterior, pois, por exemplo, para Hegel a planta pode representar o inorgânico quando o centro de referência é a vida animal. E também no próprio interior do ser vivo, se surge uma desarmonia, ela é, então, mais um processo inorgânico.

Com isso, Hegel tira a consequência que os seres vivos não podem ser sempre belos, ou seja, ser sempre uma efetivação plena do conceito na realidade, ser a Ideia de vida. É preciso ressaltar isso, pois sempre que se rompe de alguma forma a harmonia de conceito e realidade já se está além ou aquém da Ideia enquanto vida.

Citando novamente a transcrição de Ascheberg:

Esta exterioridade é para o ser vivo a natureza inorgânica, e seu caráter geral é sua relação a si mesmo e a natureza inorgânica; a planta é, assim, a natureza inorgânica para o animal. Contudo ele também relaciona-se a si mesmo como a

⁶³ Ascheberg, 37 s.

uma natureza inorgânica, faz de si mesmo uma natureza inorgânica, está em processo consigo mesmo. Aqui começa a finitude, temporalidade, [a] não beleza do belo natural, pelo que ele não permanece correspondendo a seu conceito. A oposição, processo do ser vivo com a natureza inorgânica tem estes dois lados, primeiramente que o orgânico tem este processo em si, em segundo lugar que ele se relaciona exteriormente com o inorgânico⁶⁴.

A conclusão a ser tirada é clara e surpreendente ao mesmo tempo. A Ideia de belo e de vida fundem-se quase que plenamente aqui na Estética de Hegel. Pode-se perceber isso quando nos damos conta que o que constitui a beleza dos seres vivos é a Ideia de vida e, inversamente, o que os torna feios é não mais corresponderem à Ideia de vida, conseqüentemente à Ideia de belo.

Tais citações mostram ainda que a explanação sobre o belo natural não tem o fim de depreciar o belo natural, mas sim de fazer uma exposição da relação entre conceito e realidade no belo, tanto no natural como no artístico. E mostrar, então, que o último realiza melhor a Ideia, é uma Ideia mais plena (já que pode ser um todo absoluto) e por isso superior.

A edição de Hotho transforma essa discussão em um capítulo à parte e se estende longamente⁶⁵ sobre a questão. Essa tematização específica do belo natural não tem correspondente em nenhuma das transcrições dos alunos de Hegel, de forma que ela deve corresponder a um gosto pessoal do próprio Hotho. Isso deve ser dito também para ressaltar que justamente nessa questão deve-se colocar a edição de Hotho em dúvida, sendo preferível que se use as transcrições dos alunos (o que, aliás, fizemos nesse capítulo).

As transcrições mostram ainda que essa questão (a comparação do belo natural e do belo artístico) vai de fato diminuindo em relevo com o passar dos anos. Entretanto deve-se ressaltar que a definição do belo como correspondente à Ideia de vida permanece em todas as transcrições, contrariamente ao que Brigitte Hilmer⁶⁶ tenta mostrar. Essa autora pretende

⁶⁴ Idem, p. 38.

⁶⁵ *Cursos de Estética*. P. 131 – 163.

⁶⁶ Hilmer. Op. cit. P. 86.

que, em Hegel, o orgânico não seria um modelo adequado para o belo, pois ele teria o problema de implicar em um tipo de unidade demasiadamente fixo.

Esse modelo remeteria, ainda segundo ela, às concepções gregas que viam na impossibilidade de mudança nas obras de arte (transposição de lugar de versos, etc.) a semelhança com o ser vivo, cuja estrutura também não pode ser mudada. Essa, porém, parece ser a relação que encontramos em máquinas e não em seres vivos. O conceito de Ideia tem como consequência a liberdade. Ora, como vimos, a unidade típica para a Ideia — deste modo também para a vida — é uma unidade que implica em liberdade. Assim, se há um "lugar" preciso para uma parte de uma obra de arte, esse lugar não pode parecer uma imposição.

A Ideia de harmonia implicada tanto no organismo como na obra de arte pode ser exemplificada pela harmonia musical. Em uma boa harmonização musical as "partes" (os diversos instrumentos ou vozes) não devem seguir mecanicamente umas às outras, mas mostrar independência, e ainda assim soar bem em conjunto, isto é, perfazer um sentido único da peça em questão. Harmonizar significa de um lado ser livre, e de outro, realizar ainda assim o todo.

Deste modo, se há uma diminuição, nas transcrições, do espaço ocupado pelos exames das diferenças entre o belo natural e o belo artístico, não desaparece, contudo, a identificação entre a Ideia de belo e a Ideia de vida. É possível que a comparação do belo natural e artístico servisse inicialmente para Hegel como um artifício pedagógico pouco a pouco abandonado.

Gostaríamos de aduzir algumas citações dos outros cursos para mostrar a permanência dessa identificação entre Ideia de belo e Ideia de vida. Em 1823, no segundo curso de Hegel em Berlim, a transcrição de Hotho traz:

O que, ora, diz respeito à Ideia segundo sua natureza, enquanto ser vivente em geral, ou ao belo em geral, então o belo coincide com o ser vivente. A Ideia é unidade do conceito

e da realidade, a concreta consonância (harmonia) destes dois lados⁶⁷.

Vemos ainda na transcrição de Kehler do curso de 1826, o terceiro curso de Hegel em Berlim, que a relação entre belo natural e belo artístico não tinha mais a mesma vigência naquele momento. Ou seja, o ser vivo é apresentado como tendo uma certa inferioridade em relação ao belo, justamente o fato de estar submetido a uma exterioridade que corrompe a realização do conceito. Essa nova avaliação leva a um ajuizamento do ser vivo, em que se nega a beleza.

Se o vivo fosse como o temos determinado, então ele seria belo, pois existe no [ente] determinado o conceito, o qual é necessário por si mesmo, e a realidade é determinada unicamente pelo conceito. Mas, de um lado, acontecem outras exterioridades da vitalidade [além] do aparecer do conceito⁶⁸.

É preciso frisar, contudo, que essas "exterioridades" da vitalidade representam justamente tudo aquilo que não pertence mais à Ideia, isto é, à efetivação do conceito na realidade. O que se deve depreender, por conseguinte, é que o que torna o ser vivo feio, não belo, é o que não pertence mais à Ideia. A identificação entre Ideia de vida e Ideia de belo permanecem intactas.

Um último exemplo dessa identificação entre Ideia de belo e de vida, dessa vez do último curso de Hegel em 1828/29, pode ser encontrado na transcrição de Libelt.

⁶⁷ Hegel. G.W.F. *Vorlesung über die Philosophie der Kunst*. Berlin 1823. Nachgeschrieben von Heinrich Gustav Hotho. Hrsg. A. Gethmann-Siefert. Hamburg: Felix Meiner, 1998. No seguinte citado como Hotho, seguido do número de página do manuscrito. P. 42.

⁶⁸ Hegel. G.W.F. *Philosophie der Kunst oder Ästhetik*. Nach Hegel. Im Sommer 1826. Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler. Hrsg. A. Gethmann-Siefert und B. Collenber-Pltnikov. München: Wilhelm Fink, 2004. No seguinte citado como Kehler, seguido do número de página do manuscrito. Aqui, p. 62.

A vida e o belo são uma e a mesma coisa. Deste modo a vida é, portanto, Ideia, a vida em si, a qual [é] em sua verdade, em sua substância. O belo é a mesma [coisa]. O verdadeiro é o conteúdo para o pensamento, o belo o mesmo conteúdo para a intuição. Este é o conceito filosófico do belo.⁶⁹

É importante notar ainda que essa citação traz um outro problema que só poderá ser discutido nos capítulos seguintes. Além de identificar o belo e a Ideia de vida, o parágrafo apresenta uma pequena comparação entre as Ideias do belo e da verdade. O conteúdo dessas duas Ideias é o mesmo. O belo, contudo, é mais adequado à intuição, enquanto a verdade dirige-se ao pensamento.

Com a identificação de Ideia do belo e Ideia de vida, a questão que nos propusemos, de verificar a natureza da Ideia efetivada na obra de arte, pareceria resolvida. De fato, encontramos essa identificação em todos os textos relevantes para o testemunho do pensamento de Hegel a respeito da Estética. Essa identificação passa inicialmente pela discussão do belo natural no contexto da Estética. Ela vai paulatinamente sendo substituída pela afirmação pura e simples da concordância entre as duas Ideias, do belo e da vida.

Encontramos, contudo, mesmo nas apresentações mais gerais da Ideia do belo, alguns casos em que se abre a possibilidade de que essa identificação deva ser aceita sob certas circunstâncias especificadoras. Isto é, Hegel anuncia, tal como entendemos, que essa identificação não deve ser generalizada.

Cito dois exemplos, pretendendo com isso mostrar a necessidade das investigações dos capítulos seguintes em que discutiremos a obra de arte enquanto ação, para, finalmente, compararmos as duas formas de interpretação. Os exemplos escolhidos dizem respeito à escultura e a arte clássica.

⁶⁹ *Aesthetik nach Prof. Hegel im Wintersemester 1828/29*. Karol Libelt. Transkript von Annemarie Gethmann-Siefert. P 21.

Na transcrição de Kehler encontramos a assimilação do orgânico e da escultura: "É a escultura, que corresponde à manifestação do orgânico".⁷⁰ Essa identificação não deve causar estranheza, pois, para Hegel, a escultura (principalmente a grega) realiza plenamente a expressão do indivíduo em sua corporeidade. A escultura mostra, por conseguinte, a perfeição do orgânico.

O segundo exemplo refere-se à arte clássica. Escolho aqui o curso de 1820, no qual, como sempre, a arte clássica é apresentada como a arte perfeita, a arte que representa a melhor adequação de conceito e realidade. Nesse curso, após apresentar a arte clássica como arte perfeita, Hegel discorre sobre quais objetos podem, na natureza, representar a Ideia. São eles, como sabemos, os seres vivos, em especial aqui os animais.

Nos corpos animais vivos, contudo, as partes singulares são impregnadas pelo todo, as partes não são agregados, como na natureza inorgânica, mas a vida do todo externa-se em cada membro, e cessa, quando o membro é posto separado do todo; as partes singulares só são algo na relação ao todo. (...) Este ser-adequado pleno do conceito e da realidade é, portanto, a arte clássica.⁷¹

Em especial, deve-se notar que aqui Hegel acentua a relação típica da unidade orgânica. Não só o todo é uma unidade orgânica como também as partes formam unidades orgânicas, isto é, não são agregados.

Hegel conclui, então, que essa adequação plena acontece na arte clássica. Como consequência, parece estar sendo indicado que seria possível outro tipo de adequação entre realidade e conceito, uma vez que temos ainda as artes simbólica e romântica. Uma adequação não tão plena, mas igualmente uma adequação entre conceito e realidade, isto é, uma Ideia (essa última afirmação não é totalmente verdadeira para a arte simbólica).

Como veremos no capítulo seguinte, há de fato uma outra possibilidade de interpretar a obra de arte como correspondendo a um outro tipo de Ideia em Hegel, a saber, a Ideia de conhecimento.

⁷⁰ Kehler, 52.

⁷¹ Ascheberg, 21.

CAPÍTULO 3 A AÇÃO COMO PRINCÍPIO ESTRUTURADOR DA ARTE E DA OBRA DE ARTE

Passamos agora a investigar a ação como princípio capaz de descrever a estrutura da arte e da obra de arte. O primeiro estudo a se ocupar com a ação na Estética de Hegel foi uma dissertação de Wolfgang Schlunck de 1936 chamada *A Teoria de Hegel do Drama*⁷². Nesse trabalho investigava-se pela primeira vez a relação entre o conceito de ação em geral com o conceito da ação dramática apresentado por Hegel em sua *Estética*. Partindo dessa relação, Schlunck chegou à conclusão que o sistema da *Estética* de Hegel era todo baseado no conceito de drama. Assim, segundo este autor, Hegel, antes de ter questões sobre a estética em geral, já tinha uma teoria do drama pronta. E ainda, segundo esse mesmo autor, a inclinação ou preferência de Hegel pelo drama seria a raiz de onde brotaria a sua Estética. Deste modo, essa obra de Hegel estaria organizada em sua totalidade pelo conceito de ação na medida em que a arte tenderia ao drama, conseqüentemente, à ação como o seu fim, sua perfeição ou acabamento. A ação, portanto, seria um conceito fundamental para Hegel, mas não na extensão devida. Ela ainda estaria restrita em demasia ao conceito tradicional de ação dramática.

Em 1971, Thomas Metscher⁷³ viu no conceito de ação usado por Hegel em seus *Cursos de Estética* uma categoria fundamental capaz de fundar filosoficamente uma sociologia da arte. Sua intenção era submeter os *Cursos de Estética* de Hegel a uma interpretação de cunho materialista. Tal intenção, por si só, já mostra que sua interpretação não era nem podia ser imanente, mas usava, para avaliar o texto hegeliano, como medida, a teoria marxista. Tal fato pode ter o seu valor, mas sempre se corre o risco de deixar de perceber as reais possibilidades do texto analisado. Se há ou não a possibilidade de interpretar e usar a teoria da ação apresentada nos *Cursos de Estética* sob a ótica do materialismo histórico, só é possível saber após determinarmos o que

⁷² Wolfgang Schlunck. *Hegels Theorie des Dramas*. Heidelberg, 1936

⁷³ Thomas W.H. Metscher. "Hegel und die philosophische Grundlegung der Kunstsoziologie". In: *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften I*, Stuttgart 1971; 13- 83.

é essa teoria da ação em Hegel. É necessário antes fazer uma interpretação do que essa teoria da ação estética representa dentro da Estética hegeliana, e talvez também em sua Filosofia, para então buscar a relação possível desse construto teórico com a teoria da ação materialista.

Reiner Wiehl reconheceu, talvez como primeiro, o papel central do conceito de ação na Estética de Hegel. Esse conceito, segundo ele, teria a função de uma “categoria fundamental estética pura e simplesmente universal”.⁷⁴ A ação é tomada por ele da definição constante do parágrafo 113 da *Filosofia do Direito*: “Expressão da vontade enquanto subjetiva e moral”⁷⁵, cuja expressão mais adequada seria, tendo em vista a Estética, em primeira linha, a expressão lingüística.

Em 1983 surgiu o trabalho que mais nos interessa nesse aspecto: *A estrutura da arte na Estética de Hegel* de Constanze Peres, ao qual já nos referimos e no qual nos deteremos (em maior escala) nesse capítulo, para interpretar o verdadeiro papel que essa teoria da ação tem na Estética de Hegel. O tratamento especial que gostaríamos de dispensar a essa obra se deve a dois motivos. Em primeiro lugar, esse livro ainda é o trabalho mais detalhado e circunstanciado sobre o assunto. Em segundo lugar e principalmente, Constanze Peres associa sua interpretação da ação na Estética de Hegel a uma tese muito bem defendida e apresentada de que a ação se realizaria de forma variada nos diferentes gêneros de arte. Como pretendemos mostrar a seguir, feitas as ressalvas e correções necessárias, a interpretação de Constanze Peres abre caminho para uma determinação do papel da ação na Estética de Hegel.

Por esse motivo, o presente terceiro capítulo será em grande parte uma interlocução com essa autora e com sua tese central de que a ação, tal como Hegel a apresenta em sua Estética (isto é, tanto nas edições de Hotho e de Lasson, bem como nas diversas transcrições dos alunos) é o princípio “estruturador” da Estética e da obra de arte.

É preciso aqui dirigir a atenção para o termo “estrutura” utilizado por Constanze Peres. Até aqui fizemos (e continuaremos fazendo) uso do termo

⁷⁴ Reiner Wiehl. “Über den Handlungsbegriff als Kategorie der Hegelschen ästhetik”. In. Hegel-Studien 6, Bonn 1971. P. 146. Apud. Peres (1983), p. 17.

⁷⁵ Idem

em uma acepção que pode ser considerada usual. Estrutura é o modo como as partes de um todo se organizam entre si e em relação ao todo. Nós podemos, então, falar do organismo e do mecanismo como "estruturas diferentes", expressão em que o termo estrutura não tem outra função senão representar que, tanto num caso como no outro, nós temos um todo constando de partes, o ser vivo e seus órgãos e o mecanismo e suas partes (engrenagens, alavancas, etc.), mas a estrutura é diferente, isto é, o tipo de relação das partes entre si e das partes com o todo é diferente (como foi mostrado no capítulo anterior).

Esse termo, contudo, adquiriu na Filosofia acepções específicas que precisam ser discriminadas, sob pena, de outro modo, de anuviar a compreensão do que se pretende dizer. A primeira significação é resultado da lingüística de Ferdinand de Saussure. Segundo esta acepção, uma estrutura é, nos termos bastante claros de Danilo Marcondes:

(...) um sistema, um conjunto de relações definidas por regras, um todo organizado segundo princípios básicos, de tal forma que os elementos que constituem este todo só podem ser entendidos como partes do todo, a partir das relações em que se encontram com os outros elementos que compõem o todo⁷⁶.

Alexander Schubert⁷⁷ tentou mostrar que seria possível interpretar a Filosofia de Hegel a partir desse paradigma estruturalista. Nesta visão, Hegel aparecia como um precursor do movimento estruturalista em sua *Ciência da Lógica*.

Este sentido bastante específico do termo, bastante produtivo, aliás, na Filosofia Contemporânea, não é o significado adotado por Constanze Peres. A autora privilegia um sentido bastante específico da literatura sobre Hegel, sentido que surgiu com a obra clássica de Lorenz Bruno Puntel sobre o sistema

⁷⁶ Marcondes, D. *Iniciação à História da Filosofia. Dos pré-socráticos a Wittgenstein*. 5ª. Ed. Rio de Janeiro, Zahar, 2000. p. 271.

⁷⁷ Schubert, Alexander. *Der Strukturgedanke in Hegels "Wissenschaft der Logik"*. Königstein/Ts., 1985.

de Hegel⁷⁸. Segundo este autor, a estrutura do sistema de Hegel seria a mesma do método, assim método e resultado de método, o sistema completo, seriam o "movimento do conceito"⁷⁹. Haveria assim uma equivalência entre processo e objeto do processo.

Neste sentido, Constanze Peres tenta mostrar, na obra citada, inspirando-se em seu mestre L. B. Puntel, que, na Estética, Hegel postularia que tanto a produção (a arte enquanto processo) bem como a obra de arte (o produto) teriam a mesma estrutura, a saber, da Ideia de conhecimento, representada na Estética pelo que Hegel chama de "ação". Deste modo, a Ideia do conhecimento, ou a "ação estética", seria o "movimento do conceito" (a estrutura no sentido de Puntel) dentro do âmbito da Estética.

Essa aspiração da autora a um único princípio que regeria tanto o processo de produção (e recepção) da arte como o objeto produzido, a obra de arte, pode ter contribuído para que ela achasse que só deveria haver um princípio para o todo da Estética. A ação seria esse princípio único, sendo observável tão-somente um diferente grau de realização desse princípio nas diferentes artes.

Contudo, se desdobrarmos a tese de Constanze Peres em duas podemos concordar com a tese que pretende que a arte, enquanto processo de produção e recepção, deve naturalmente representar uma realização da Ideia de conhecimento. Com efeito, a arte pode ser considerada um processo de superação da dicotomia sujeito-objeto, exatamente, portanto, o que Hegel pretende com a Ideia de conhecimento. Primeiramente o espírito produz um objeto que é uma forma de alienação do que ele tem em si. Ele coloca perante si o que ele é e o transforma assim em um ser para-si. Esse é o processo da ciência, arte etc. Quanto a isso não pode haver dúvidas, nem pode ser contestada, portanto, a tese da autora.

O mesmo, todavia, não pode ser dito da segunda parte da tese. Ela é até mesmo surpreendente. Falar de ação no contexto da arte, em especial na obra de arte em geral parece precisar de explicações. A obra de arte é a exteriorização do artista, mas ela sozinha não produz conhecimento, nem age

⁷⁸ Puntel, L. B. *Darstellung, Methode und Struktur. Untersuchungen zur Einheit der systematische Philosophie G.W.F. Hegels.* (Hegel-Studien. Beiheft 10). Bonn, 1973.

⁷⁹ Constanze Peres. *Op. cit.* P. 14.

no sentido estrito. Hegel não se cansa de afirmar que a arte é um produto do espírito para o espírito. A obra de arte é, nesse sentido, o intermediário entre o espírito do artista e o espírito do espectador. Ela precisa ser tocada, lida, olhada etc. para que se torne novamente espírito.

Por outro lado, o que Hegel apresenta na Estética como ação parece à primeira vista uma teoria que descreveria a ação dramática, ou seja, aquela ação que no drama é representada pelos atores, o enredo da peça. Por este motivo, essa apresentação da ação foi vista por alguns autores como uma teoria deslocada e fora de lugar, pois ela aparece sempre após uma discussão e apresentação do ideal e bem antes de qualquer investigação sobre as artes particulares.

Por conseguinte, esta ação poderia ser muito bem representada nas artes dramáticas e na literatura. Na pintura e na escultura, nós teríamos a representação de um momento escolhido da ação. Na música, a representação de um movimento ideal, quando muito. E, finalmente, na arquitetura não seria possível senão a apresentação de um cenário para uma possível ação representada por uma outra arte.

Há um pouco de verdade nisso e a hierarquização⁸⁰ que Constanze Peres pretende estabelecer entre os diversos gêneros de arte através do conceito de ação lança mão de relações semelhantes. Contudo, se não houvesse um apoio mais profundo na própria Estética de Hegel, esta hierarquização reduzir-se-ia, em última instância, a uma classificação do tipo aludido, isto é, em última instância uma classificação superficial.

Uma classificação desse tipo foi elaborada no *Laocoonte*⁸¹ de Lessing. Segundo esse grande dramaturgo e teórico do teatro, a pintura e a poesia (literatura) diferenciar-se-iam pelos meios usados na imitação. A pintura lançaria mão de "figuras e cores no espaço", enquanto a poesia usaria "os sons articulados no tempo"⁸². Nesse sentido, a pintura adequar-se-ia à imitação de objetos cujas partes existem lado a lado, enquanto "objetos que se seguem um

⁸⁰ A autora defende a tese que os *Cursos de Estética* estão organizados teleologicamente com vistas ao drama, que seria, por este motivo, a arte mais elevada.

⁸¹ Lessing, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. Trad. M. Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1988.

⁸² Lessing. *Op. cit.* P. 193.

ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra chamam-se em geral ações. Conseqüentemente as ações constituem o objeto próprio da poesia"⁸³.

Se prevalecesse em Hegel, portanto, o tipo de classificação das artes que apontamos acima, seria natural que ele citasse Lessing nesse contexto. Isso não é o caso, o que pode ser tomado como um forte indício de que a teoria da ação em Hegel está longe de ser (somente) uma diferenciação das artes desse tipo.

Essa classificação das artes segundo a efetivação que elas permitem da Ideia de ação é um resultado secundário, assim como também era uma consequência secundária a avaliação da grandeza das obras de arte possibilitada pela teoria da obra de arte como um organismo.

O que é preciso ressaltar aqui é que, para Constanze Peres, a ação é a única Ideia realizada na obra de arte, ou seja, é o modo como a Ideia aparece na arte. Nós vimos no capítulo anterior que Hegel identifica em diversas ocasiões o belo e a Ideia enquanto vida. Constanze Peres não considera essa equivalências e apresenta essa outra, a equivalência entre Ideia enquanto ação (conhecimento na terminologia da Lógica) e Ideia realizada na arte e na obra de arte.

Diferentemente da equivalência entre Ideia de vida e belo, não existe nenhuma asserção de Hegel afirmando a equivalência entre a Ideia de ação e o belo. Aliás, a ação é por definição, como vimos, a própria Ideia de conhecimento, isto é, verdade e bem, que sucedem à Ideia de vida. Mas seria necessário que se verificasse se a obra de arte só pode ter como princípio o belo, ou se seria possível encontrar também a arte como expressão da verdade.

Afirmar, portanto, que a ação seria o único princípio da obra de arte implicaria em afirmar que o belo e a verdade seriam Ideias totalmente equivalentes. Constanze Peres pressupõe essa equivalência.

Para tanto a autora cita uma carta de Feuerbach a um amigo, Karl Daub, onde ele conta como teria perguntado ao próprio Hegel sobre essa equivalência entre a Ideia do "belo" e a Ideia de verdade e Ideia de bem (isto é, Ideia enquanto conhecimento). A carta é de 1824, fazendo supor, portanto, que

⁸³ Ibidem.

essa conversa deve ter acontecido um pouco antes (no mesmo ano ou no anterior).

No que diz respeito à Ideia do belo, perguntei a Hegel em vosso nome: por que ele a omitiu da lógica, uma vez que ela procede necessariamente da reflexão e movimento do verdadeiro no bem e vice-versa do bem no verdadeiro? Ele me deu como resposta que o belo já recairia no domínio da consciência concreta, mas que se aproximaria tanto do lógico que os limites que o separam do mesmo seriam difíceis de determinar⁸⁴.

A citação nos permite tirar algumas conclusões (diferentes, aliás, das de Constanze Peres). Em primeiro lugar, Feuerbach fala de omissão da Ideia do belo, o que não é bem verdade. Hegel fala do belo na *Ciência da Lógica* no contexto da Ideia de vida e mostra que belo e vida seriam realizações imediatas do conceito⁸⁵, diferentes, portanto, das Ideias de verdade e bem que são mediatizadas pela diferença entre sujeito e objeto. Contudo, o conceito de belo (ou beleza) não é desenvolvido logicamente na *Ciência da Lógica*, isto é, deduzido de conceitos, contrariamente a verdade e bem.

O trecho citado fala ainda na dificuldade de estabelecer essa relação entre a Ideia no contexto da Lógica e a mesma no contexto real, isto é, no contexto do que Hegel chama de Filosofia Real, a Filosofia na medida em que aborda a realidade e não só o puro conceito. Além disso, a equivalência sugerida não é mais com a Ideia de vida, mas sim com a Ideia de verdade. É importante notar que o próprio Hegel parece hesitar entre as duas respostas.

A seqüência imediata da carta de Feuerbach continua a argumentação, apresentando motivos para corroborar a tese que o belo seria essa pretendida síntese de verdade e bem:

Não deveria talvez ser o belo a mediação imediata da Ideia com ela mesma através de seu ser-outro e permanecer

⁸⁴ Carta de Ludwig Feuerbach a Karl Daub, em setembro de 1824. Apud: Constanze Peres. *Op. cit.* P. 36 s. nota.

⁸⁵ Hegel. *Ciência da Lógica*. Vol. II. P. 416.

excluída da Lógica justamente enquanto a primeira revogação dela (isto é: da Ideia) em si a partir de sua exteriorização absoluta?⁸⁶

Ora, esse trecho é claramente uma pergunta retórica, ou seja, Feuerbach está apresentando a Daub os motivos pelos quais ele, Feuerbach, acredita que o belo seria essa síntese de verdade e bem. Ele parece, por conseguinte, não estar satisfeito com a resposta de Hegel. Feuerbach tenta extrair uma resposta de Hegel, a qual o próprio Hegel não tinha. Como não podia atribuir ao próprio Hegel o que estava pensando, apresenta sua argumentação na forma de uma pergunta, visando a provável anuência de Daub.

Sua argumentação, contudo, comete o mesmo erro que já atribuímos a Constanze Peres: confundir a ação realizada pela arte, isto é, o produzir do artista e a recepção do espectador, com a ação representada pelo drama ou pela poesia em geral, a qual tipificaria a unidade da obra de arte.

Como já mostramos no primeiro capítulo, de fato, a arte se constitui como um dos modos de realização da Ideia enquanto ação, isto é, a Ideia de conhecimento da Lógica.

Se, porém, a ação pode também tipificar a unidade da obra de arte, tal como pretende Constanze Peres, precisa ser examinado a seguir.

É necessário mostrar que a unidade da obra de arte pode ser também descrita através do conceito de ação, mas também mostrar qual é a característica estrutural da ação e como ela pode se realizar na obra de arte.

3.1 A ação como determinidade do ideal.

Enquanto tipo de unidade da obra de arte, a ação representaria um novo tipo de estrutura, em que a unidade conceitual não seria imediata, mas obtida através de oposição, de algum tipo de negação. Como se sabe, toda

⁸⁶ Constanze Peres. *Op. cit.* P. 36 s.

determinação acontece para Hegel através da negação⁸⁷, neste sentido, portanto, a ação pode ser considerada uma "determinação" da unidade da obra de arte, ou do belo.

O verdadeiro papel da ação no contexto da Estética é melhor percebido nas transcrições dos alunos. Com efeito, a edição de Hotho desenvolve tão longamente a apresentação do belo enquanto ideal que, ao introduzir a ação como tema de investigação parece natural que se pense que Hegel esteja mudando de assunto, por já ter esgotado o anterior. A ação seria agora um tema novo, sem relação com o tema anterior que era o ideal. Nas transcrições, ao contrário, a ligação entre ideal e ação está bem mais evidente. Com o texto mais sucinto, fica mais clara a relação entre os dois temas. Percebe-se que ainda se trata de um mesmo assunto, o ideal, e que a ação é um desenvolvimento do ideal.

Assim, por exemplo, na transcrição de Ascheberg, Hegel apresenta em um pequeno parágrafo sua definição de ideal para esse curso. Logo em seguida ele apresenta o que ele chama então de "momento da determinidade", isto é, uma melhor determinação do conceito de ideal, ou o que é mais exato, uma maior determinação do próprio ideal:

Nós temos, em segundo lugar, de considerar o momento da determinidade, do movimento, do dispersar-se do ideal; e isto é mais importante do que a consideração do ideal como um universal. O espiritual entra na oposição, na luta; nós vemos aqui, portanto, confusão, processo, luta do espírito de mundo⁸⁸.

O que se segue então é a discussão e o detalhamento da ação enquanto uma categoria estética fundamental para Hegel. No trecho citado, fica também evidente não só que a ação é uma categoria fundamental, mas do mesmo modo um desenvolvimento do ideal.

O ideal é a Ideia realizada na obra de arte. A ação, portanto, é também a Ideia realizada na obra de arte, mas através de um processo de "luta", "oposição" e, por conseguinte, de negação.

⁸⁷ Hegel. *Ciência da Lógica*. Vol. I. p. 100.

⁸⁸ Ascheberg. P. 41.

3.2 A estrutura da ação

A ação enquanto desenvolvimento do ideal tem para Hegel, em seus vários cursos, uma estrutura constante, a despeito de pequenas mudanças terminológicas. Ela se caracteriza por ter como início um universal. A unidade desse universal é rompida e produz-se um estado já particularizado. Há, então, uma reação contrária a essa situação particularizada, reação essa que tem como fim restabelecer o todo.

O início da ação, portanto, é representado por um estado universal. Esse estado universal é aquela totalidade que é condição de possibilidade da ação, o pressuposto da ação individual, que Hegel designa o "mundo". Assim como na vida real, também na arte a ação representada pela arte pressupõe uma série de coisas que a antecedem e a determinam em um certo sentido. A cultura, a ciência, as normas morais e éticas, a vida familiar etc. são todas instituições que não são criadas pela ação, mas que a antecedem e a determinam de um certo modo.

Esse mundo que antecede à ação e a determina contém todas as possibilidades de ação. Se dissermos ainda que as ações acontecem a partir de motivos, devemos dizer que esse estado universal de mundo contém todos os princípios éticos e de justiça fundamentais das ações. De modo imagético, Hegel chama esse estado universal de mundo, quando se refere ao mundo grego, de panteão dos deuses. Isso significa: o panteão dos deuses gregos representava todos os modelos éticos que os gregos concebiam, sendo assim o estado universal de mundo típico para os gregos.

Esse é também o estado mais apropriado para a arte em geral, pois ele representava uma pluralidade (de deuses) que ao mesmo tempo formava uma unidade indissolúvel. Essa unidade era unidade dos deuses, mas também unidade dos homens com os deuses, de tal forma que, enquanto pressuposto da ação, esse estado universal do mundo era, na Grécia clássica, o melhor pressuposto para representar a ideia como ação.

É preciso, ora, para que haja ação, que essa harmonia inicial seja rompida. A bem-aventurança inaugural cede e é violada quando uma de suas possibilidades é afirmada (por um agente) em detrimento das outras.

Pode também surgir uma pretensão de validade de um único princípio divino sem, contudo, romper a harmonia inicial. Nesse caso, tem-se uma situação sem conseqüências, uma situação inócua.

Normalmente, contudo, produz-se uma situação em que princípios entram em conflito. Um exemplo desse conflito temos na *Antígona* de Sófocles. Antígona representa o direito familiar, já Creonte representa o direito do Estado. Os dois princípios entram em choque.

É importante notar que esses dois princípios encarnados pelos dois personagens não são mais divindades, mas princípios determinados de ação, afetos, os quais Hegel chama de *pathos* ou potências universais do agir.

O indivíduo realiza o *pathos* em seu caráter de tal modo que podemos dizer que quanto maior o conflito maior o caráter do agente. Desse modo, o agente pode, na realização de seu caráter, reconstituir em si, enquanto indivíduo, a totalidade inicial, ainda que pague às vezes com sua vida.

Essa totalidade atingida ao final não é mais a totalidade abstrata do início, mas uma totalidade concreta, realizada no singular.

3.3 O sistema das artes como os diferentes graus de efetivação da ação.

Segundo Constanze Peres, os diferentes gêneros de artes realizam a ação de modo diferente. Essa realização da ação se dá, dito de modo bastante simples, em uma ordem crescente e justamente na ordem em que Hegel apresenta os diversos gêneros de arte. Assim, partindo da arquitetura até a poesia, as diversas etapas da ação vão sendo paulatinamente efetivadas em cada uma dessas artes.

O processo começa com a efetivação da ausência de situação na arquitetura e termina na efetivação completa da ação na poesia. Escultura e pintura representam graus intermediários nessa realização da ação, de tal modo que a primeira constitui somente uma situação inócua, isto é, sem

conseqüências, e a segunda uma situação determinada, ou seja, já torna possível a representação da colisão. A música criaria o puro movimento da ação.

Por conseguinte, partindo da arquitetura e chegando ao drama, teríamos um crescendo da efetivação da ação e, portanto, da Ideia enquanto ação.

O primeiro gênero de arte, a arquitetura, representa, nesse aspecto, a arte mais incompleta e, portanto, a mais incipiente. Seu papel é estabelecer o cenário para a ação. Com isso, pode-se dizer que ela estabelece o começo do desenvolvimento. Como é freqüente em Hegel, o começo, nesse caso, significa uma ausência de determinação, isto é, a ausência de negação. O que cabe, então, é determinar o papel dessa arte a partir do próprio conceito de arte, quais determinações são possíveis quando se pensa o começo:

Ora, nós temos de estabelecer o início a partir do conceito da arte de tal maneira, que a primeira tarefa da arte consista em configurar o objetivo em si mesmo, o solo da natureza, o ambiente exterior do espírito, e assim imaginar para o que é destituído de interioridade um significado e uma Forma, os quais permanecem exteriores ao mesmo, já que eles não são a Forma e o significado imanentes ao objetivo mesmo. A arte à qual é colocada esta tarefa é (...) a arquitetura (...).⁸⁹

Na arquitetura, por conseguinte, não há nenhuma ação, mas tão-somente uma natureza, um solo, onde essa ação pode vir a acontecer. Ela é exterioridade destituída de qualquer esboço de interioridade ou subjetividade, "o descansar seguro sobre si mesmo num repouso rígido".⁹⁰

Essa ausência de situação é também típica, para Hegel, da escultura egípcia, da escultura mais antiga (arcaica) grega e da plástica cristã. São essas, aliás, as obras de arte nomeadas quando ele descreve a ausência de situação. Deve-se notar, portanto, que a identificação entre arquitetura e esse momento da ação não implica em exclusividade. Assim como nos outros casos apresentados a seguir, essa correspondência entre momento da ação e gênero

⁸⁹ Hegel. *Cursos de Estética*. Vol. III. P. 34.

⁹⁰ Hegel. *Cursos de Estética*. Vol. I. P. 208.

de arte é, e só pode ser, uma correspondência aproximada. Não se pode, por conseguinte, imputar a Constanze Peres uma teoria simplista e ingênua, a qual proporia uma correspondência unívoca entre os momentos da ação e os gêneros de arte.

Deste modo, o que podemos dizer, segundo a autora, é que a arquitetura tem o papel principal na exposição de uma ausência de situação, ainda que essa mesma possa ser expressa por outras artes. Igualmente, nós podemos imaginar que a pintura de paisagens poderia ser considerada também a exposição de uma ausência de situação.

O próximo momento da ação caracteriza-se por determinar a situação, mas essa determinação da situação não produz ainda um conflito. Há uma exteriorização de uma única das várias possibilidades contidas no estado universal de mundo, aquilo a que Hegel chamou de potência universal. Esse momento, em que há já uma resolução, uma espécie de afirmação de ponto de vista, sem, contudo, conflitar com outros pontos de vista, é representado pela escultura em seu máximo desenvolvimento: a escultura grega clássica.

Essa determinação de uma possibilidade ética que, contudo, não produz nenhuma ofensa aos outros princípios, não gera uma violação, é chamada, por Hegel, de situação determinada em sua inocuidade. Nela há:

(...) a passagem do repouso da ausência de situação para o movimento e a manifestação [*Äußerung*] (...). Se os egípcios, por exemplo, em suas figuras de esculturas, expõem os deuses com as pernas unidas, o corpo imóvel e os braços firmemente confinados, os gregos, em contrapartida, separam os braços e as pernas do corpo e dão a ele uma posição de movimento, de andar e em geral em si mesma variada.⁹¹

Os exemplos citados por Hegel são o Apolo de Belvedere e a Vênus de Medici. Segundo ele, essas estátuas representam o início ou o fim de uma ação, mas não há o aniquilamento da quietude divina, não se manifesta nenhum tipo de conflito.

São essas as formas preferidas para a manifestação do divino na Grécia:

⁹¹ Hegel. *Cursos de Estética*. Vol. I. P. 209.

O repousar, o sentar, o olhar silencioso para fora constituem tais estados simples nos quais os gregos, por exemplo, apreendem seus deuses; estados que certamente transferem a forma autônoma dos deuses para uma determinidade, mas para uma determinidade que não entra em relações e oposições ulteriores, e sim permanece em si mesma fechada e tem para si mesma sua garantia. Situações desta espécie a mais simples pertencem principalmente à escultura, e os antigos foram sobretudo inesgotáveis na invenção de tais estados imperturbados.⁹²

Se tomarmos os grupos, entretanto, veremos que eles já supõem uma diversidade, uma ausência de unidade e serenidade. Eles já podem ser usados para a exposição de movimento e conflitos.

A arte melhor aparelhada para a exposição desses conflitos é a pintura. Ela se caracteriza, em um certo sentido, por não somente afirmar uma verdade, um princípio, uma potência universal, mas também por produzir um mundo onde essa afirmação acontece. A arquitetura constrói um mundo. A escultura mostra uma possibilidade do mundo. Mas a pintura oferece uma figura e o mundo onde está essa figura. Essa figura que se contrapõe ao mundo não é mais um deus, mas precisa ser o homem, um indivíduo.

Essa relação de confronto entre indivíduo e mundo é típica do homem quando ele já se vê como um sujeito, do homem moderno, portanto.

A pintura insere suas figuras em uma natureza exterior ou ambiente arquitetônico inventados por ela em sentido idêntico, e sabe igualmente fazer desta exterioridade um espelhamento ao mesmo 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.

Decorre dessa citação que, não só há a separação entre indivíduo e seu ambiente, mas que, apesar de separados, deve haver uma harmonia, uma sintonia. A pintura, por conseguinte, não pode expressar plenamente a dissonância entre os vários indivíduos enquanto realizações dos diversos

⁹² Ibidem.

pathos. Essa impossibilidade tem origem no fato da pintura não ser uma arte que tenha como um de seus constituintes essenciais o tempo. Ela só é capaz de figurar um momento no tempo. Assim sendo, se ela tentasse exprimir a dissonância em toda sua plenitude, ela provavelmente não conseguiria produzir a necessária resolução da mesma. É forçoso, no caso de se querer a produção do ideal, que haja a reconciliação dos opostos.

Segundo Hegel, as artes evoluem para uma crescente espiritualização. O que também implica em uma menor participação do sensível. A arquitetura é a arte mais pesada, que trabalha a materialidade bruta. A escultura está ainda no domínio das três dimensões, seguindo-se a pintura que já reduz seu material ao plano de duas dimensões. A seqüência mostra as duas últimas artes como artes que se desenrolam precipuamente no tempo.

A própria dialética do espaço encaminha-se para o tempo, para esse sensível negativo, o qual, quando é, não é, e no seu não-ser já produz novamente o seu ser e, assim, é o ininterrupto suprasumir (*Aufheben*) de si e, nesse suprasumir, o nascer (*Hervorgehen*) de si.⁹³

Esse sensível negativo é capaz de expressar a ação de forma completa. Mas essa expressão se dá de forma abstrata. A música não é capaz de por si (sem o concurso da poesia) efetivar um conteúdo individual, um *pathos*, mas pode, por outro, mostrar o decurso de uma ação. Ela pode mostrar como, partindo de uma harmonia inicial, chega-se a um choque entre tendências opostas, constituindo a desarmonia. Essa desarmonia é então resolvida em uma nova harmonia.

Esse decurso formal ou abstrato da ação que descrevemos pode concretizar-se (e sempre o faz) em uma melodia ou na harmonia de uma música qualquer. Em uma melodia sempre há um afastamento da nota fundamental, sentido como a criação de uma tensão. Essa tensão, por sua vez, é aumentada até atingir notas que tendem e requerem a fundamental (a sensível, por exemplo). Ao alcançar-se a fundamental cria-se a sensação de repouso.

⁹³ Hotho. P. 38.

Um exemplo ainda melhor, pois esse atinge um momento de clara desarmonia, é dado pela harmonização das vozes em acordes. Do ponto de vista musical, toda música precisa passar por momentos de dissonância para que o todo não seja cansativo e tedioso. Parte-se da harmonia inicial, atinge-se a tensão das dissonâncias e retorna-se à harmonia do acorde representante da tonalidade inicial, resolvendo as dissonâncias. Ainda que muito simplificado, é este o esquema que atravessa toda a harmonia ocidental desde o surgimento da polifonia (e antes, é claro, da música moderna). Ele é o esquema da ação, esquema completo, aliás, mas não pode individualizar expressivamente as diversas pretensões que se podem colocar nas ações.⁹⁴

A poesia, por último, é a arte mais completa nesse aspecto, pois é capaz de expressar a ação em sua totalidade:

A exposição da ação enquanto um movimento em si mesmo total de ação, reação e solução de sua luta pertence especialmente à poesia, pois às demais artes é apenas facultada a apreensão de um momento no decurso da ação e de seu produzir-se.⁹⁵

A poesia é, para Hegel, a arte melhor capacitada para exprimir a ação em toda a sua completude. Por outro lado, a ação é a melhor expressão do que é o próprio homem. O que é a pura essência do humano encontra aí, na ação, sua melhor expressão. Por outro lado, a melhor manifestação do interior do homem é o discurso, logo é a poesia seu melhor veículo.

A ação é a revelação mais clara do indivíduo, de seu modo de pensar como também de seus fins; o que o ser humano é em seu fundamento mais interior apenas por seu agir chega à efetividade; e o agir, devido à sua origem espiritual, adquire

⁹⁴ Constanze Peres pretende mostrar que a música realiza a ação principalmente pelo fato de que não basta que ela seja composta, mas precisa ser executada por outro artista e recomposta pelo ouvinte em seu espírito (já que desaparece, mal é executada). Há novamente aqui a confusão entre a ação de representar e a ação representada pela arte.

⁹⁵ Hegel. *Cursos de Estética*. Vol. I. P. 225. Sublinhado nosso.

também apenas na expressão espiritual, no discurso, sua maior clareza e determinidade.⁹⁶

⁹⁶ Ibidem.

CAPÍTULO 4. AS FIGURAS DO SILOGISMO E AS FORMAS DE ARTE

Mostramos no primeiro capítulo como ocorre o desenvolvimento da Ideia. Ela se desenvolve, na Lógica, em três momentos, dos quais o primeiro é a vida, o segundo, o conhecimento (ou ação) e o terceiro, a Ideia absoluta. Vimos também que desenvolvimento implica em um único ser (o conceito de Ideia) que perpassa esses três momentos (à diferença das lógicas do ser e da essência, nas quais surgia algo novo, "outro" conceito confrontado ou oposto ao primeiro). Portanto, a Ideia de vida e a Ideia de ação, por exemplo, são a mesma coisa, mas em estágios diferentes de desenvolvimento.

Deve ser ressaltado que esse desenvolvimento acontece na Lógica, no campo do real não há a passagem necessária, por exemplo, da vida ao conhecimento e que esses conceitos só podem ser aplicados com cuidado à realidade. Cuidado que observamos no próprio Hegel (vide carta de Feuerbach citada no capítulo anterior).

Até agora encontramos duas interpretações para o que é a Ideia realizada na obra de arte: a vida e a ação. Trata-se, como vimos, de uma tentativa de interpretar a obra de arte, pois é claro que a arte, isto é, a produção (e execução) da obra de arte e a recepção da mesma formam um todo que é igualmente uma Ideia, isto é, a efetivação plena do conceito em uma realidade (a arte). Essa Ideia não pode ser absoluta, pois que ela produz um objeto que não é de natureza puramente conceitual, a saber, a obra de arte. Essa separação de sujeito e objeto (artista e/ou espectador e obra de arte), a exteriorização do espírito em um meio diferente de si e a subsequente reapropriação desse conteúdo, fazem da arte, como um todo, uma realização da Ideia de conhecimento (ação).

A questão não é tão simples em relação à própria obra de arte. São possíveis as duas interpretações apresentadas respectivamente no segundo e no terceiro capítulos acima. A nossa resposta a essa questão será dada no quinto capítulo.

Por ora gostaríamos de investigar uma interpretação interessante que junta um componente novo ao tema. Brigitte Hilmer pretende com seu livro *O*

*aparecer do conceito*⁹⁷ mostrar que existe uma lógica própria na arte e que essa lógica se caracteriza pelo modo como o conceito se manifesta na arte. Seu livro é bastante complexo e não pode ser resumido aqui. Uma parte importante de seu trabalho é a tentativa de mostrar que a cada forma de arte (simbólica, clássica e romântica) corresponderia um tipo de silogismo.

Quanto à nossa questão em sentido mais estrito, a resposta da autora é que a obra de arte tem estrutura semelhante à ação. Segundo essa autora, a correspondência da obra de arte com a Ideia de vida teria como resultado que a arte ficaria excessivamente enrijecida em um modelo organicista, sem capacidade de se adequar aos problemas que a arte moderna apresenta. Entre outras coisas, a arte (principalmente a moderna) requisitaria uma mobilidade e uma liberdade maiores, em que até mesmo a unidade da obra estaria em questão. Segundo a autora, só a obra de arte vista como ação permitiria uma compreensão adequada da arte.

Contudo, seria necessário juntar um novo componente que seria a interpretação das formas de arte como formas de silogismo. Isso permitiria interpretar as diversas formas de arte, usando um mesmo modelo para todas: a ação. Assim, todas as formas de arte usariam a ação como estrutura da obra de arte, mas o fariam segundo estruturas diferentes, segundo formas silogísticas diferentes.

Não podemos nos furtar de adiantar uma observação importante. Tanto a vida como a ação também precisam acontecer como silogismos, para Hegel. Aliás, quase todas as grandes articulações conceituais da filosofia de Hegel acontecem como silogismos. O que dá, portanto, especificidade à interpretação de Hilmer é a possibilidade de usar um único modelo para, variando as formas silogísticas, resolver vários problemas, no caso, interpretar a especificidade das formas de arte. Sua interpretação, contudo, não inviabiliza a nossa, a saber, que é necessário lançar mão dos dois modelos citados.

Uma outra observação importante é que as formas lógicas (silogismos e juízos) são uma realização do conceito anterior à Ideia. Não devem, portanto, induzir ao erro de se achar que elas demonstrariam que a obra de arte teria a estrutura da Ideia absoluta, isto é, da Ideia no puro elemento do conceito. As

⁹⁷ Hilmer, Brigitte. *Scheinen des Begriffs. Hegels Logik der Kunst*. Hamburg: Felix Meiner, 1997.

formas lógicas em sua pureza, ainda não aplicadas, representam um estágio anterior e inferior às Ideias apresentadas no primeiro capítulo de nosso trabalho. Mas como é recorrente em Hegel, formas anteriores são repetidas em processos posteriores, em nosso caso, nas Ideias.

Segundo Brigitte Hilmer as obras de arte têm estruturas similares aos silogismos. É necessário, por conseguinte, apresentar o que são silogismos para Hegel. Como a tipologia do silogismo a ser utilizada só pode ser aquela que o próprio Hegel apresenta, tentaremos inicialmente resumir a exposição da *Ciência da Lógica* sobre silogismo e inferência.

Num segundo momento, passaremos à verificação das semelhanças apontadas por Brigitte Hilmer entre os silogismos e as formas de arte.

Dada a complexidade da lógica formal na filosofia de Hegel, só é possível fazer uma apresentação resumida do tema. Vamos expor inicialmente as características da lógica formal na filosofia de Hegel para demonstrar em seguida as relações entre formas lógicas e formas de arte.

4.1. A lógica formal na filosofia de Hegel

A lógica formal recebe em Hegel um tratamento bastante surpreendente, mas ao mesmo tempo típico de seu pensamento. Assim como artistas da grandeza de Kandinsky e, certamente sob sua influência, Itten, entre outros, viam nas formas geométricas básicas (triângulo, quadrado e círculo) seres de caráter próprio e espiritual, de tal forma que não era indiferente qual cor se combinava com qual forma; assim Hegel não achava indiferente qual forma lógica era usada para expressar determinadas ligações de conceitos.

Se as formas lógicas do conceito fossem, efetivamente, receptáculos mortos, inativos e indiferentes, de representações ou de pensamentos, seria seu conhecimento uma *história* muito supérflua e inútil para a verdade. Mas na verdade essas formas são ao contrário, como formas do conceito, o *espírito vivente*

*do efetivo; e, do efetivo, só é verdadeiro o que é verdadeiro em virtude dessas formas, por meio delas e nelas.*⁹⁸

Nesse sentido, era para Hegel totalmente equivocado o modo de tratamento habitual da ciência lógica, na medida em que essa era vista como uma ciência formal. Forma e conteúdo, como aliás amiúde nesse autor, devem formar uma unidade sem o que tanto uma como o outro não são capazes de se realizar plenamente.

A Lógica do conceito é habitualmente entendida como ciência apenas *formal*, de modo que o que lhe importa é a *forma* como tal do conceito, do juízo e do silogismo, mas de modo algum, absolutamente, se algo é *verdadeiro*; isso dependeria única e exclusivamente do *conteúdo*.⁹⁹

A verdade, portanto, deverá ser expressa não só no conteúdo mas também na forma. E, contrariamente, a forma nunca é pura forma sem um conteúdo, devendo, naturalmente, existir um tal conteúdo que lhe seja mais adequado.

Deste modo, juízos como: “a rosa é vermelha” e “a rosa é uma planta” são iguais tão-somente no exterior, sem que se considere o ato efetivo de pensá-los. Qualquer um que se represente o ato real¹⁰⁰ de pensar um desses juízos verá que eles têm um caráter totalmente diferente. O primeiro constata um fato existente, mas não necessário; o segundo, um fato necessário e evidente. O tipo de ligação conceitual estabelecido nos dois juízos é intrinsecamente diferente, o que implica em dizer que são dois juízos diferentes, pois juízo é justamente a ligação de dois conceitos — ou duas determinidades do conceito.

⁹⁸ Hegel. *ECF*. Vol. I., § 162, p. 295.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ Com a expressão “ato real” não queremos dizer que haveria qualquer espécie de psicologismo em Hegel. Há antes, em Hegel, a dependência do psicológico com respeito ao pensar “lógico”.

As determinidades ou momentos do conceito são: universalidade, particularidade e singularidade. A relação desses momentos, e do conceito com seus momentos, é bastante específica. Não se trata de uma relação semelhante à que existe entre a substância e seus acidentes. Os momentos do conceito são essenciais, e mais, são a própria manifestação do conceito. E como uma diferenciação que se dá no interior do conceito, suas determinidades não são uma mera influência exterior sobre ele, isto é, uma particularização que lhe advém da necessidade de se adaptar a diversos objetos que lhe são exteriores. O conceito se diferencia por si mesmo.

Tomando-se, contudo, o conceito puro ou ainda não desenvolvido, têm-se inicialmente essas três determinidades numa unidade ainda indiferenciada, não manifesta. Neste sentido, o juízo já representa uma melhor expressão do conceito, pois nele esses momentos (pelo menos dois) já estão postos de modo expreso.

Hegel diferencia quatro classes de juízos, onde cada classe apresenta três tipos de juízo. Assim, como já se pode ver, sua exposição do juízo se assemelha exteriormente àquela que Kant utiliza como modelo para sua tábua de categorias.

Todavia a constatação dessa tipologia dos juízos não equivale a uma mera consignação dos diversos tipos de juízo, mas também na afirmação de uma metamorfose e desenvolvimento do mesmo. A sucessão dos tipos de juízos apresentados implica em maneiras cada vez “mais adequadas de restabelecer a unidade do conceito”¹⁰¹.

Assim, a primeira classe de juízos, os juízos de ser-aí (afirmativos, negativos e infinitos), representa uma forma bastante incipiente de juízo, onde o que há é a mera predicação de uma qualidade contingente do sujeito. Vale aqui o exemplo que já demos: “a rosa é vermelha”. Nesse caso, tanto sujeito como predicado ainda são tomados em sua imediatidade e permanecem abstratos. A “rosa” é um singular abstrato, o “vermelho”, uma qualidade abstrata, um universal abstrato, e aliás contingente.

Os juízos de reflexão, segunda classe de juízos, são os juízos de quantidade (singulares, particulares e totais). Nesses juízos há a predicação de

¹⁰¹ Michael Inwood. *Dicionário Hegel*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997. P. 201.

uma qualidade essencial do sujeito: “o homem é mortal”.¹⁰² Ao contrário do juízo de ser-aí, onde a qualidade inere ao sujeito, o juízo de reflexão estabelece a subsunção do sujeito a uma qualidade que o coloca numa “determinação essencial de relação”¹⁰³ (*wesentlich[e] Verhältnisbestimmung*), numa relação essencial com a multiplicidade fenomênica.

A terceira classe de juízos, os juízos de necessidade (categóricos, hipotéticos e disjuntivos), dão um passo adiante na medida em que o predicado passa a ser o gênero ou a natureza essencial do sujeito: “a rosa é uma planta”. Atinge-se aqui, pela primeira vez, a unidade concreta de sujeito e predicado.

Nos juízos de conceito, por último, o juízo chega a seu pleno desenvolvimento. Juízos de conceito são os juízos assertóricos, problemáticos e apodícticos. São esses juízos os equivalentes à modalidade, que segundo Kant, não passa de uma relação do sujeito que pensa o juízo ao juízo pensado por este sujeito.

A modalidade dos juízos é uma função bem particular dos mesmos que possui o caráter distintivo de nada contribuir para o conteúdo do juízo (...), mas de dizer respeito apenas ao valor da cópula com referência ao pensamento em geral.¹⁰⁴

Hegel, segundo sua maneira típica de pensar, transforma essa relação numa relação objetiva que se dá no próprio juízo. Mais ainda, a relação modal se expressa em predicados do tipo “bom”, “ruim”, etc.¹⁰⁵; isto é, ela já está expressa no predicado. Tais predicados têm a peculiaridade de indicar a relação que o sujeito do juízo tem com seu conceito. Assim, no juízo: “a casa é boa” (um exemplo recorrente na Estética de Hegel), o que o juízo diz é que este objeto corresponde perfeitamente (ou imperfeitamente) a seu conceito, que o conceito lhe inere de modo perfeito (ou não).

¹⁰² Hegel. *Wissenschaft der Logik*. Hamburg: Felix Meiner, 1975. Vol. II. P. 286.

¹⁰³ Ibidem.

¹⁰⁴ Kant. *Crítica da Razão Pura*. Trad. Valerio Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 1999. P. 106 (B 100).

¹⁰⁵ Em termos da lógica clássica tradicional, pode-se dizer que a relação modal passa a fazer parte do *dictum* e não só do *modus*, isto é, a relação, normalmente adverbial, que se acresce à cópula para designar a modalidade do juízo (A é necessariamente B).

No juízo de necessidade, portanto, há o retorno ao conceito na medida em que o próprio juízo já apresenta como seu fundamento (Grund) a unidade do conceito, mas essa unidade não é mais aqui indiferenciada como ela era anteriormente nos capítulos atinentes ao próprio conceito. A plena concretude do conceito, contudo, irá aparecer no desenvolvimento do silogismo.

O silogismo, ou inferência, é o processo racional pelo qual se mostra como o universal, através do particular, se une ao singular. Tal afirmação fica mais clara se verificamos o modo como Hegel reinterpreta a forma do silogismo tradicional. Num silogismo do tipo:

“Todo homem é mortal.
Caio é homem
Logo, Caio é mortal.”

o termo “Caio” é o termo extremo menor, isto é, está na segunda premissa e é sujeito da conclusão. Ele representa, segundo Hegel, o singular (S). O termo “homem” é o termo médio, pois está nas duas premissas, mas não na conclusão. Nele expressa-se o particular (P). E o termo “mortal”, finalmente, é o termo extremo maior por estar na primeira premissa e ser o predicado da conclusão. Nele se configura o universal (U) propriamente dito. O silogismo tem, por conseguinte, a forma $S — P — U$. O termo médio representa o fundamento da união de sujeito e predicado, nesse caso, singular e universal.

Essa forma de expressar o silogismo parece mais apropriada a revelar a sua verdadeira natureza. Ele não é uma mera justaposição de três proposições, das quais a última está numa relação tal que ela é a consequência das anteriores. Mas o silogismo é o ato racional, pelo qual se une dois conceitos, ou determinidades de conceito, através de um conceito mediador dos anteriores, isto é: menor — médio — maior.

Mantida essa forma básica, as outras figuras do silogismo serão obtidas mudando-se o termo médio. Segunda figura (terceira de Aristóteles) será $P — S — U$, isto é, o termo médio é o singular. Na terceira figura (segunda de Aristóteles), $S — U — P$, o termo médio é o universal.

Essas três figuras do silogismo são as três primeiras figuras do silogismo de ser-aí. O que caracteriza esse silogismo é, assim como no juízo de ser-aí, a contingência de seus termos. Deste modo, o silogismo mais característico do

silogismo de ser-aí é um em que um singular, através de uma qualidade contingente sua, se liga a um universal abstrato. Os três termos são, além disso, exteriores uns aos outros, de forma que eles são, de certa maneira, passíveis de serem substituídos sem que grandes diferenças se mostrem por esse motivo.

O silogismo de ser-aí percorre as três figuras já aludidas acima. A necessidade deste roteiro aparece pela falta de fundamento que cada um dos silogismos apresenta. Cada um deles, com efeito, parte de premissas que não são demonstradas nem podem ser demonstradas por eles mesmos. Assim o silogismo da primeira figura começa com as premissas: “ $P — U$ ” e “ $S — P$ ”. Essas proposições são demonstradas respectivamente pela segunda e terceira figuras. O mesmo se dá com essas outras figuras. Todas dependendo, portanto, umas das outras. O resultado dessa interdependência é que em cada uma delas o termo médio não é capaz de fazer a mediação necessária dos termos extremos.

Hegel acrescenta a essas figuras ainda uma quarta: o silogismo matemático. Este é a pura expressão da abstração das formas anteriores. O silogismo matemático é: $A — A — A$. Ele é a conhecida relação matemática: “se duas coisas ou determinações são iguais a uma terceira, então elas são iguais entre si”.¹⁰⁶

O silogismo de reflexão (de totalidade, indução e analogia) procura resolver as falhas apontadas para as formas anteriores através de um termo médio mais concreto, isto é, um termo que já apresenta em si mesmo mais que uma determinidade do conceito. Assim no silogismo de totalidade, o termo médio é representado por um particular quantificado como total, o que lhe confere universalidade. Na indução, o termo médio é toda a série de um determinado tipo de seres singulares. Na analogia, por último, há um termo que figura tanto como singular quanto como um universal, justamente o termo de comparação.

Nos silogismos de necessidade (categórico, hipotético e disjuntivo), finalmente, o ciclo se fecha, pois se alcança um silogismo em que todos os termos são totalidades concretas. Ele é uma totalidade de totalidades.

¹⁰⁶ Hegel. *Op. cit.* p. 326.

4.2 Correspondência das formas de arte com as figuras dos silogismos.

Brigitte Hillmer vê na correspondência que ela propõe das formas de arte com as formas do silogismo uma parte fundamental na demonstração de sua tese da logicidade da arte ou da obra de arte.

Já a primeira forma de arte, a arte simbólica, apresenta alguns problemas específicos de interpretação que não se repetem nas outras formas de arte, clássica e romântica.

O principal problema apontado diz respeito à relação entre contexto sistemático e contexto histórico. Assim alguns autores viram nessa parte da Estética de Hegel uma certa dificuldade para se coadunar os dois pontos de vista.

É bem verdade que essa relação apresenta sempre uma certa dificuldade para o interprete, porquanto as formas de arte devem aderir intrinsecamente a um determinado período histórico. Não faltam, contudo, exceções e entrecruzamentos, isto é, obras de arte de uma forma de arte anterior segundo o contexto sistemático que aparecem depois de obras que deveriam ser posteriores segundo esse mesmo ponto de vista. Tal fato implica uma compreensão dessa periodização histórica como um periodização ideal e não real.

Não obstante, o problema que se apresenta na Forma de Arte Simbólica é justamente o oposto, e é isso que causa estranheza a certos autores. O problema é a maior diferenciação, nessa forma de arte, dos momentos históricos. Assim, enquanto nas formas de arte clássica e romântica o desenvolvimento tem um curso claramente ditado por uma necessidade interior, sistemática, na arte simbólica apresenta-se um grande número de religiões ao qual corresponde uma igual diferença de momentos da arte simbólica.

Dito de uma forma mais simples, o problema se apresenta assim: O fato de Hegel diferenciar na Arte Simbólica diversos momentos com conteúdos religiosos específicos para cada um — arte persa, indiana, egípcia, maometana, cristã, judaica etc. — implicaria um embaraço por parte de Hegel em apresentar uma teoria unitária que desse conta da diversidade histórica

anterior (seja sistematicamente, seja cronologicamente) à arte clássica. A única solução, portanto, é fornecer um quadro histórico que se amolde aos fatos encontrados historicamente, capitulando assim, neste momento da exposição, e só nele, a pretensão sistemática ante a história fática.

Tal fato foi notado por Friedrich Theodor Vischer, Michael Titzmann e, principalmente, por Thomas Steinfeld, para quem a “inconsistência da relação de lógica e cronologia” é responsável por uma “separação demasiadamente rigorosa de aspectos do simbólico”, que deve, no seu entender, ser abandonada em favor de uma reconstrução da teoria hegeliana em que seja possível conceber esses diferentes aspectos do simbólico numa “conexão imanente”¹⁰⁷.

Segundo Brigitte Hilmer, contudo, essas diferenciações são bem motivadas se levarmos em conta a correspondência apresentada por essa autora entre as formas de silogismo e as formas de arte, a saber, silogismo do ser-aí correspondendo à arte simbólica, o silogismo de reflexão, à arte clássica e o silogismo de necessidade, à arte romântica. Com efeito, enquanto as duas últimas formas de silogismo apresentam um desenvolvimento mais unitário, a primeira, o silogismo do ser-aí, caracteriza-se por se decompor ou fragmentar em diversos tipos (figuras) de silogismos.

Neste sentido, a fragmentação da Arte Simbólica corresponderia à fragmentação do silogismo do ser-aí. E com isso estaria explicada a diferenciação histórica dos diversos tipos de conteúdo religioso desse tipo de arte. O caráter necessário do desenvolvimento da Arte Simbólica estaria bem fundado na necessidade lógica do tipo de silogismo que estaria por trás dessa forma de arte, que fundaria a aparente fragmentação dessa arte anterior à bela arte clássica.

No caso do silogismo, a fragmentação em diversos tipos ou figuras decorre do fato que nenhuma dessas figuras é capaz de ter seu fundamento em si mesma. Assim cada uma delas pressupõe as outras e torna-se necessária a existência de muitas figuras, a saber, três, que se fundamentam reciprocamente. Há ainda uma quarta figura, o silogismo matemático, cuja

¹⁰⁷ Thomas Steinfeld. *Symbolik - Klassik - Romantik. Versuch einer formanalytischen Kritik der Literaturphilosophie Hegels*. Königstein/Ts.: Forum Academicum, 1984. P. 58 s.

característica é justamente ter seus termos iguais, isto é, são absolutamente intercambiáveis.

O silogismo do ser-aí tem três figuras que se caracterizam por ter um diferente termo médio em cada caso. Brigitte Hilmer propõe que se considere a primeira figura, com termo médio particular, correspondente ao simbolismo genuíno (*die eigentliche Symbolik*). Ao panteísmo corresponderia a segunda figura, que aliás não é a segunda figura aristotélica mas sim a terceira, na qual, para Hegel, o termo médio é a singularidade. Já a terceira figura do silogismo em Hegel estaria em correlação à arte sublime. Por último, o simbolismo consciente representaria a figura de silogismo matemático que aludimos acima, isto é, a quarta figura segundo Hegel.

Já as duas formas de simbolismo inconsciente que antecedem ao simbolismo genuíno representariam formas ainda anteriores ao silogismo, isto é, representariam formas correlatas ao juízo, forma de realização do conceito que antecede imediatamente ao silogismo. Assim, a “unidade imediata de significação e figura”, título que caracteriza a religião de Zoroastro, estaria em ligação ao juízo assertórico. Já o simbolismo fantástico se coadunaria ao juízo problemático. A falta de uma forma de simbolismo que correspondesse ao juízo apodítico se explicaria pelo fato desse juízo já ser uma realização do conceito muito semelhante ao silogismo, o que não levaria a nenhuma forma de arte diferente do que aquelas que essa última forma lógica já representa.

A correspondência proposta por Brigitte Hilmer pode ser resumida no seguinte quadro:

FORMA DE SIMBOLISMO	RELIGIÃO	FORMA LÓGICA	CARACTERÍSTICA
Inconsciente: Unidade imediata	Persa	Juízo de conceito	Juízo assertórico
Inconsciente: Simbolismo fantástico	Indiana	Juízo de conceito	Juízo problemático
Inconsciente: Simbolismo genuíno	Egípcia	Silogismo do ser-aí: 1ª. figura	Termo médio: Particularidade
Sublimidade: Panteísmo	Panteísmo	Silogismo do ser-aí: 2ª. figura	Termo médio: Singularidade

Sublimidade: Arte sublime	Sublimidade	Silogismo do ser- aí: 3 ^a . figura	Termo médio: Universalidade
Consciente: Comparação	(Tropos)	Silogismo do ser- aí: 4 ^a . figura	Silogismo matemático

As duas formas de arte anteriores ao simbolismo propriamente dito são a arte persa e a arte indiana. Brigitte Hilmer compara as duas aos juízos assertórico e problemático. A primeira arte, a persa, mostra uma concepção em que há uma unidade imediata de objeto natural e significação, divino. Tal é a característica do juízo assertórico. Nele afirma-se que o sujeito corresponde ao predicado, isto é, que há uma correspondência perfeita entre singular e conceito. De modo semelhante, nesse juízo o predicado é sempre “bom” ou “mau”, quer dizer, a afirmação dessa correspondência ou do contrário.

A arte indiana, por outro lado, se caracteriza por problematizar essa relação imediata pela indicação do caráter casual de sua constituição. O juízo problemático é um juízo que afirma que um determinado sujeito é bom ou ruim dependendo de sua constituição. O mesmo pode ser visto na arte persa, na medida em que essa apresenta uma incerteza expressa na “oscilação para cá e para lá” (Hinundwiderschwanken) e na efervescência (Gären) de seu empenho.

A arte simbólica propriamente dita é alcançada na arte egípcia. Aqui, segundo Brigitte Hilmer, mostra-se uma série de semelhanças ao silogismo do ser-aí da primeira figura. A primeira analogia é encontrada na diferenciação de símbolo e signo, pois enquanto este último é inteiramente arbitrário, o primeiro constrói seu significado numa similitude entre a figura que deve representar o significado e o próprio significado. A figura já contém, de certa forma, algo da representação (Vorstellung) que é o conteúdo de seu significado. Esta é uma característica do silogismo da primeira figura, porquanto esse tem como distintivo o fato da particularidade e do universal inerirem ao singular, já que este é sempre sujeito e, com isso, substrato de inerência dos outros termos do silogismo, o particular e o universal.

Uma outra característica do símbolo em geral que é encontrada precipuamente no silogismo da primeira figura é a contingência da qualidade

que assume o papel de termo médio. Em virtude dessa contingência, o universal, significado, que se liga ao singular, também não é necessário. Essa característica desse silogismo se enquadra perfeitamente na descrição da contingência que liga significante e significado no símbolo. Como exemplo recorrente na Estética de Hegel aparece o leão enquanto símbolo de força. Nessa analogia, tanto o leão pode ser substituído, como seu significado. O leão também pode ser tomado como exemplo do contrário, de fraqueza, por conta de sua preguiça. Na arte egípcia, Osiris é tanto símbolo do sol, quanto do Nilo e de todo processo de vida.

A principal característica da primeira figura do silogismo de ser-aí reencontrada no simbolismo genuíno da arte egípcia é, segundo Brigitte Hilmer, a mediação através do particular. Como o particular é representante aqui da determinação, torna-se claro que ele deva assumir um caráter de negativo, negação: “para Hegel, ‘negatio’ e ‘determinatio’ são notoriamente intercambiáveis (*austauschbar*)”¹⁰⁸. O papel desse negativo ou particular é assumido aqui, na arte egípcia, pela morte. Ela representa o aparecimento na arte de um interior que se confronta à “imediatidade do ser-aí”¹⁰⁹. O negativo não é mais aqui uma pura “negação abstrata” como fora “Ahriman em oposição a Ormuzd” na cosmovisão persa.

Essa confrontação do imediato e do interior implica uma certa exterioridade dos termos. Cada um deles é autônomo, ou melhor, indiferente aos outros, de forma que ainda não se tem nenhum termo que em sua concretude representasse uma totalidade perfeita, isto é, um termo médio que seja a totalidade das determinidades do conceito (característica do silogismo de reflexão). Por causa dessa exterioridade dos termos entre si, o singular portador do significado não pode assumir esse papel sem sofrer simultaneamente uma desfiguração.

Há, contudo, uma incongruência em todo esse processo. Se o negativo é o mediador e, por isso, fundamento da simbolização, a forma de constituição de sentido não traz em si esse negativo. A forma desse silogismo se expressa numa sucessiva subsunção do singular ao particular, e desse ao universal. A

¹⁰⁸ Hilmer. Op. cit. p. 224 n.

¹⁰⁹ Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik*. Vol. I, p. 458

forma de arte do simbolismo genuíno, assim como o silogismo que lhe corresponde, pretende uma coisa e faz outra.

As formas subseqüentes de arte simbólica, panteísmo e sublimidade, irão resolver esse problema na medida em que, pela inversão dos termos do silogismo correspondente, implica a inclusão do negativo na própria forma do silogismo. Tanto a segunda, quanto a terceira figuras se caracterizam por serem formas de inferência com predomínio seja do particular, seja do negativo.

A forma de silogismo equivalente à arte do panteísmo é a segunda figura do silogismo do ser-aí. Nessa figura, o singular passa a ser o termo médio: P — S — U ou, expresso na forma tradicional,

S — U

S — P

P — U.

Em virtude dessa forma, a conclusão só pode ser particular, mas ainda permanece afirmativa. A conclusão só pode ser particular porque seus dois termos são predicados nas premissas. O predicado de uma afirmativa é, segundo as regras da lógica, sempre particular, qualidade que deverá manter na conclusão. Mesmo se uma das premissas for negativa (esse silogismo é indiferente à qualidade de sua conclusão), a conclusão continuará sendo particular, pois uma premissa necessariamente ainda deverá ser afirmativa e será essa premissa que fornecerá o sujeito da conclusão.

Na arte panteísta, o universal, significado, é o “poder criador de todas as coisas”¹¹⁰ que se manifesta e revela nelas. Essa revelação, não obstante, só é particular, pois o universal é não só um singular, como todos os outros e, com isso, nenhum deles plenamente. A contingência, que surgia no simbolismo genuíno por se tomar um objeto singular (e uma qualidade contingente sua) como ponto de partida, é posta como momento fundamental da significação do panteísmo. Todo e qualquer singular já é sempre contingente.

A sublimidade tenta determinar melhor o universal. Assim, se o panteísmo chegava a uma exposição do divino, essa exposição era

¹¹⁰ Idem. p. 468.

necessariamente indeterminada por ser particular. A sublimidade resolve esse problema ao apresentar o divino como excludente de todo ser fenomênico ou singular. A figura silogística que lhe corresponde é a terceira figura do ser-aí.

Na terceira figura do ser-aí, o termo mediador é o universal, que ocupa o lugar do predicado das duas premissas. Como o termo médio deve ser ao menos um vez total e, na posição de predicado, um termo só pode ser total se a proposição for negativa, esse silogismo tem necessariamente uma conclusão negativa. Assim, nessa figura, a conclusão implica em dizer que o universal não é o particular ou o singular.

A sublimidade tem exatamente essas características do silogismo da terceira figura. Ela, a sublimidade, consiste em “elevar e louvar a Deus”, a primeira premissa. Há, concomitantemente, “o reconhecimento da nulidade das coisas”, segunda premissa. Como consequência a expressão da “própria nulidade sem substância” do homem, sua finitude.

Na quarta figura, o silogismo matemático, os termos do silogismo são nivelados, isto é, tomados como iguais quanto a sua determinidade. Nenhum é mais o particular, o singular ou o universal. Há uma mera comparação de três termos que não leva a nenhum ato de conceber ou apreender conceitualmente (*begreifen*). É, contudo, nesse último ato que reside a obra de arte, ela é a formação de um individual impregnado pelo universal. Não há, portanto, nenhuma obra de arte que possa equivaler a esse silogismo, mas tão-somente figuras de linguagem ou formas literárias secundárias. Característico para esse silogismo é que ele só faz uma comparação entre termos, dos quais um é necessariamente dado inicialmente. Essas são, como se sabe características gerais do simbolismo consciente.

4.2.1 As formas de arte clássica e romântica e seus silogismos correspondentes.

A interpretação de Brigitte Hilmer dos silogismos correspondentes à forma de arte simbólica mostrou a capacidade explicativa de sua hipótese. A arte simbólica representa na Estética de Hegel um problema à parte. Essa

característica estimulou o surgimento de estudos específicos sobre essa forma de arte¹¹¹. Contudo, o modo quase virtuosístico como Brigitte Hilmer estabelece a correspondência entre as formas lógicas e a arte simbólica, solucionando assim uma série de problemas interpretativos, não deve obscurecer dois fatos importantes quanto à sua interpretação. Primeiro, o modo esquemático de exposição da arte simbólica que corresponde à exposição da autora só tem esse formato na edição de Hotho, o que levanta dúvidas quanto à sua exatidão.

Em segundo lugar, como veremos agora, em relação às artes clássica e romântica, sua interpretação não consegue mais ser tão minuciosa quanto na forma de arte anterior.

Segundo Brigitte Hilmer, a arte clássica corresponderia ao silogismo ou inferência de reflexão. Nesse silogismo de reflexão, de modo diferente do silogismo do ser-aí (*Dasein*), "os termos estão mais rigorosamente ligados".¹¹²

"A primeira forma é a inferência de 'totalidade' (*Allheit*), uma versão melhorada da primeira figura da inferência de *Dasein*".¹¹³ Nessa figura, portanto, todos os termos são universais, ao menos em um momento da argumentação.

As formas seguintes dessa inferência de reflexão são a indução e a analogia. "[A] indução (...) une o particular com o universal por meio dos indivíduos".¹¹⁴ Se nos detivermos nessa forma silogística, já podemos perceber a semelhança que Brigitte Hilmer vê entre a arte clássica e essa inferência. Na arte clássica, há um deus representado sob a forma humana. Em primeiro lugar, o deus é um universal individualizado. Por outro lado, o corpo humano assume o papel de um singular capaz de expressar o universal. Na indução, são os indivíduos (potencialmente infinitos) que fundamentam as relações conceituais, que fundam os conceitos.

Essas características de determinações inversas ou polares (universal individualizado e individual universal) são típicas de relações reflexivas. Uma determinação reflete na outra e as duas só são possíveis uma pela outra. A

¹¹¹ Veja-se, por exemplo, Jeong-Im Kwon. "Die Metamorphosen der 'symbolischen Kunstform'". In: *Phänomen versus System*. Org. Annemarie Gethmann-Siefert. Bonn: Bouvier, 1992.

¹¹² M. Inwood. *Op. cit.* P. 175.

¹¹³ Ibidem.

¹¹⁴ M. Inwood. *Op. cit.* P. 175.

forma humana é uma forma artística porque pode expressar um deus grego e o deus grego é um conteúdo próprio para a arte, pois pode ser expresso através do corpo humano.

No último tipo de silogismos, os silogismos de necessidade, a relação de correspondência nos parece ainda mais forçada, pois é até mesmo difícil determinar o ponto de comparação pretendido pela autora. A nossa interpretação de sua tese, portanto, corre o risco de se tornar inexata, mas tentaremos, não obstante, resumir o que achamos que deve ser o significado mais geral dessa analogia.

Segundo M. Inwood, "na inferência de necessidade, a relação entre os termos é ainda mais estreita: a inferência categórica, uma versão ainda mais melhorada da primeira figura de *Dasein*, une um indivíduo ao seu gênero mediante sua espécie (I- P - U)".¹¹⁵ Nesse silogismo, portanto, a unificação conceitual acontece em virtude da consciência do valor intrínseco de cada conceito. Assim, não só os conceitos são unidos, mas são unidos porque são o gênero, a espécie ou o espécime individual. Ou seja, não só o conceito é usado, mas também é usado com consciência que é um gênero, etc. Daí que Hegel considere esse um silogismo necessário: ele expressa as próprias relações conceituais.

Uma consequência importante é que, nesses casos, a ligação conceitual se dá com plena autonomia de cada termo. Cada um tem o seu verdadeiro valor, enquanto conceito, expresso nessa relação entre os termos. Enquanto nas outras formas silogísticas o valor estava determinado pelo "lugar" ocupado pelo conceito, aqui ele é expresso por si mesmo.

Como uma consequência desse valor próprio de cada termo da ilação ocorre que, no uso de cada termo, sabe-se igualmente de independência de cada um. Assim, se, por exemplo, cão (enquanto espécie) é animal (enquanto gênero), então eles formam uma unidade, mas simultaneamente, sabe-se, não são a mesma coisa. E isso está igualmente expresso nessa relação. Logo, o grau maior de consciência dessa unidade, gera um igual grau de consciência da semelhança e diferença simultâneas dos conceitos.

¹¹⁵ Ibidem.

Ora, é essa a relação fundamental entre significado e expressão na arte romântica. Essa relação mais livre e mais consciente da arte romântica, impõe também, segundo Brigitte Hilmer, um maior papel ao espectador (à recepção) nessa arte.

Esse resumo da tese de Brigitte Hilmer basta, contudo, para nosso propósito de mostrar que essa interpretação pode ser bastante rica, mas não é suficiente para explicar alguns problemas que vemos nas interpretações do papel da Ideia na Estética de Hegel. Esses problemas só podem, segundo nossa interpretação, ser resolvidos, postulando-se que a Ideia ou o ideal têm formas diferentes, não só que podem ser formas diferentes de relações conceituais. Esse seria o caso se a interpretação dessa autora fosse tomada como a única correta, e não como um possível complemento.

CAPÍTULO 5: VIDA E AÇÃO COMO DOIS PRINCÍPIOS DA ARTE.

Vimos até agora que a Estética de Hegel apresenta duas possíveis interpretações para a obra de arte enquanto realização da Ideia, isto é, enquanto ideal. De um lado, havia a identificação da Ideia do belo com a Ideia de vida. De outro, atestamos que também era possível reconhecer na obra de arte uma efetivação da Ideia de conhecimento, isto é, ação.

Mostraremos nesse capítulo como é possível conciliar os dois princípios na interpretação da Estética de Hegel. Eles não são contraditórios, se pensarmos que representam princípios diferentes, os quais se realizam de modo diferente, tanto no desenvolvimento histórico da arte quanto nas diferentes artes. Eles não se contradizem, mas representam momentos diferentes no desenvolvimento do espírito.

É importante notar desde já que sem a separação desses dois princípios, a Estética de Hegel pareceria contradizer-se em alguns momentos. Essas contradições aparentes são, contudo, a expressão do caráter moldável e adaptável do pensamento de Hegel sobre a arte. Ele não tinha um esquema único a partir do qual pretendia avaliar toda a arte, mas buscava no objeto, a arte, a medida para avaliar a arte. O método deve ser ditado pelo próprio objeto de estudo e não imposto a ele.

Vimos até agora que a arte, para Hegel, realiza a Ideia, o que significa, entre outras coisas, que ela é uma superação dos limites do conhecimento intelectual. A arte mostra ao homem o que ele é e o que ele representa, tanto para si com para o todo.

Essa Ideia, contudo, pode ser interpretada tanto como idêntica à Ideia de vida como à de ação. Uma implica uma unidade imediata e total; a outra, um tipo de unidade mediatizada pela diferença.

Pudemos perceber que, apesar das diferenças, as duas Ideias pareciam estar representadas na arte; que era possível defender, com argumentos plausíveis, uma identificação da Ideia efetivada pela arte com esses dois momentos do desenvolvimento da Ideia.

Pudemos também atentar para as diferentes formas de arte, simbólica, clássica e romântica, e como se poderia interpretá-las como diversas maneiras de estabelecer as ligações conceituais (silogismos) que constituem a unidade entre o sentido da obra de arte e a própria obra de arte.

Esse desenvolvimento das formas de ligação conceitual não parece, contudo, poder explicar tudo. Há uma diferença, na arte, entre beleza e verdade e parece que Hegel percebeu bastante bem que essas duas formas de Ideia eram aplicadas de modo diferente nas obras de arte.

É óbvio que essa diferença não pode ser interpretada de forma trivial. O que Hegel entende por verdade e beleza não é exatamente o que se entende normalmente com esses conceitos. Não se trata nem de um sentimento (de satisfação, por exemplo), nem de uma correspondência entre discurso e realidade. Verdade e beleza são antes Ideias, isto é, realizações plenas do conceito.

A diferença entre as duas, conseqüentemente, também não tem o caráter usual. A diferença é, aliás, sutil. Pode-se dizer que há uma arte que tem sua verdade na beleza e uma outra que tem sua beleza na verdade. Uma apresenta uma verdade harmoniosa, onde um todo autodeterminado e autodiferenciado (as características principais da Ideia!) dá-se de modo imediato, que nós percebemos de um modo intuitivo; uma outra arte que busca a superação da separação (para atingir o mesmo todo autodeterminado e autodiferenciado), ou que mostra que não se atingiu ainda essa superação (em uma função crítica). Essa última, depreende-se, pode ser "não-bela", mas ela produz uma maior consciência. Ela é uma arte que se dirige à reflexão, que pretende mostrar ao espírito o que ele é.

Essas duas artes são a arte clássica e a arte romântica. As duas expressam um máximo na efetivação da Ideia. A arte clássica tem como valor máximo, como medida, a beleza. A arte romântica, por outro lado, tem como valor máximo a verdade. Ela pode, por exemplo, não ser mais bela, como dissemos, mas deve convidar à reflexão.

Ao apresentar a arte romântica, Hegel resume o papel de cada uma das formas de arte anteriores: na arte simbólica, a arte tem unicamente a aspiração de procurar o espírito, na arte clássica ela o encontra e produz uma realidade inteiramente adequada ao mesmo. Essa adequação total de realidade e

espírito é que podemos caracterizar como Ideia e é, portanto, o belo em sentido pleno, a Ideia enquanto beleza.

[A] completude da arte alcançou justamente seu topo pelo fato de o espiritual ter atravessado completamente por seu fenômeno exterior, ter idealizado o natural nesta bela união e de tê-lo feito realidade adequada do espírito em sua individualidade substancial mesma. Deste modo, a arte clássica foi a exposição do ideal mais adequada ao conceito, a completude do reino da beleza, algo mais belo não pode haver e não haverá mais.¹¹⁶

A conclusão razoável aqui é: a arte clássica é a forma de arte que produz a obra de arte mais adequada à Ideia, pois é a melhor exposição do ideal e, portanto, realização da Ideia. Tomando, portanto, a beleza como medida, a arte clássica é a melhor arte que já houve e também a melhor que pode haver.

Pode-se, contudo, tomar um outro caminho. Aqui se revela a aparente contradição que apontamos acima, pois a arte romântica não atinge a mesma beleza que a arte clássica, mas também é a melhor realização da Ideia. Ela não pretende mais realizar o mesmo tipo de beleza exterior efetivada na arte clássica, mas pretende expressar o espírito na ação, isto é, também a Ideia. Ela renuncia à beleza pela consecução da verdade do espírito.

Desse modo a arte — *romântica* — renuncia a mostrar o deus enquanto tal na figura exterior e por meio da beleza: apresenta-o como condescendendo apenas [em manifesta-se] na aparição, e o divino como intimidade na exterioridade, subtraindo-se a essa exterioridade, que pode assim aparecer aqui como contingente quanto à sua significação.¹¹⁷

Por conseguinte, a renúncia à expressão exterior não equivale à renúncia a toda e qualquer expressão. O que deve ou pretende ser expresso

¹¹⁶ Hegel. *Cursos de Estética*. Vol. II. P. 251. (Sublinhado nosso).

¹¹⁷ Hegel. *ECF*. Vol. III, § 562. Sublinhado nosso.

pela arte romântica não é mais adequado a ser expresso pela mesma materialidade usada na arte clássica. A arte romântica pretende expressar o espírito do homem em sua realização individual. Para expressar essa espiritualidade individual o meio mais adequado é a poesia ou arte que tem como material a fala ou o discurso. É nesse meio que se encontra a melhor expressão da ação, isto é, da Ideia enquanto ação.

A ação é a revelação mais clara do indivíduo, de seu modo de pensar como também de seus fins; o que o ser humano é em seu fundamento mais interior apenas por seu agir chega à efetividade; e o agir, devido à sua origem espiritual, adquire também apenas na expressão espiritual, no discurso, sua maior clareza e determinidade.¹¹⁸

Talvez não seja excessivo chamar a atenção para o fato que essa citação não foi tirada de um texto sobre ética, antropologia ou qualquer texto ligado a Filosofia Real de Hegel, mas que se encontra na edição de Hotho dos *Cursos de Estética*. Mais especificamente ela está na própria descrição da ação, isto é, está no trecho central, intitulado "ação", do terceiro capítulo, que é a descrição do ideal. Não está, portanto, na parte sobre poesia, onde seria natural que se falasse das vantagens de se usar o discurso como "material" da arte, mas descreve a própria determinação do ideal em sua essência.

A conclusão a ser tirada é clara e deve ser enfatizada: a maior determinação do ideal é a ação e a melhor expressão da ação é o discurso. Portanto, a arte melhor aparelhada para realizar e representar o ideal é a poesia. A melhor forma de arte, então, seria a romântica, por ser a arte que renuncia à beleza em prol da interioridade, expressa pela palavra.

Por conseguinte, há um choque entre dois parâmetros de avaliação da arte. De um lado, a arte clássica é superior, pois representa o máximo de beleza que poderia ser atingido. De outro, a arte romântica é superior, pois está melhor capacitada para expressar a interioridade, a verdade.

¹¹⁸ Hegel. *Cursos de Estética*. Vol. I. P. 225.

Se cada uma dessas formas de arte pode ser a expressão máxima da Ideia, então é necessário que essa Ideia não seja única, ou que, então, tenha formas diferentes.

Uma é a Ideia do belo, semelhante à Ideia de vida. Uma Ideia igualmente harmoniosa, como a Ideia de vida, e que forma também uma totalidade imediata. É ela que aparece nos textos de lógica de Hegel, quando ele menciona a beleza. E sempre aparece como uma espécie de caso particular de Ideia de vida. Uma Ideia de vida que se realiza sem os problemas em que a vida precisa se envolver. A Ideia do belo, por estar ligada a aparência, pode ser plena e ser um representante do todo.

A outra forma de Ideia é a Ideia enquanto ação. Uma forma posterior no desenvolvimento da Ideia e, por conseguinte, uma forma mais desenvolvida de Ideia. Não obstante, ela representa um certo retrocesso com relação a Ideia de vida, pois ela rompe a unidade para poder reconstituí-la. Essa ruptura seguida da reconstituição é o que possibilita um maior grau de consciência, pois a consciência é obtida através da separação de sujeito e objeto e da reconciliação de ambos.

Esse fato de a ação representar uma evolução e, ao mesmo tempo, um declínio em relação à Ideia do belo não deve surpreender, pois é bastante comum em Hegel que um segundo momento de um desenvolvimento dialético represente um momento inferior em relação ao primeiro. Desde a primeira das tríades dialéticas da lógica de Hegel (a tríade de ser, nada e devir) esse fato se repete várias vezes na Lógica.

Em relação ao conceito de Ideia, esse fato sucede novamente, pois a Ideia de vida tem um sentido de totalidade (principal característica da Ideia) mais pronunciado do que na Ideia de ação. Só a Ideia absoluta restabelece essa unidade, mantendo o mesmo grau de consciência da Ideia de ação. A Ideia absoluta, contudo, só é plenamente acessível à Filosofia, pois a Ideia absoluta é a Ideia que realiza o conceito no puro conceito. Conceito e realidade se equivalem formando uma unidade mais transparente e plena.

A arte caminha em três etapas sucessivas que se caracterizam por realizar de modo diferente a Ideia. A arte simbólica busca a realização do ideal, sem poder atingi-lo. A arte clássica realiza essa Ideia de forma plena e imediata em um ideal que tem na corporeidade humana seu máximo de

expressividade. A arte romântica realiza a Ideia através de uma obra de arte mais espiritualizada e menos sensível. Há uma diferença entre Ideia e sua realização, o ideal não é mais plenamente unitário, mas ultrapassa essa unidade imediata para atingi-la em um novo patamar.

Talvez os termos que melhor se aproximem da diferença que estamos apontando sejam o "ideal simples" e o "ideal em sua determinidade". Hegel usa as duas expressões em situações que parecem espelhar a diferença que pretendemos que existe nos critérios usados por Hegel para a avaliação da arte. De um lado, portanto, há o ideal simples que se aparenta à Ideia enquanto vida. De outro, há o ideal determinado, que se assemelha à Ideia enquanto conhecimento, isto é, a ação.

Assim podemos ler no Curso de 1823, logo após apresentar o ideal através da comparação com o ser vivo (o ideal simples), e antes de apresentar o ideal em sua determinidade, isto é, como ação, que para Hegel: "Se fossemos nos limitar à escultura, poderíamos omitir (*übergehen*) mais facilmente este lado (isto é: a ação), pois a escultura expõe o ideal simples (*einfache Ideal*)".¹¹⁹

Note-se, Hegel fala em Ideal simples e não em um momento ou um aspecto do Ideal. Se Constanze Peres estivesse totalmente certa, nós teríamos não o ideal simples mas tão-somente um ideal realizado em parte, pois segundo essa autora a escultura apresenta a situação determinada em sua inocuidade. Ora, a situação é um momento da ação e, por conseguinte, um momento do ideal. Mas Hegel fala de ideal simples. A escultura, portanto, não pode ser avaliada a partir do modelo da ação. Ela é o máximo a que se pode chegar na arte clássica e segundo Hegel toda arte clássica deve ser avaliada tomando como modelo a escultura.

Essa [a escultura] é sobretudo o cerne (*Mittelpunkt*) da arte clássica. Quando se quer compreender a arte grega em suas poesias, discursos, dramas, quando se quer compreender seus filósofos, então é conveniente (*zweckmäßig*) partir da contemplação de suas imagens escultóricas, em cujas obras maravilhosas está tudo isso incluído. Segundo sua

¹¹⁹ Hotho. P. 73.

determinação [destinação, Bestimmung], a escultura tem como seu conteúdo o próprio ideal; o deus deve se apresentar em um modo exterior, sensível (...).¹²⁰

Vemos, portanto, que os dois princípios da arte, o belo e a verdade, se realizam de forma diferente segundo a época e o gênero de arte. A arte clássica realiza com suas esculturas, e também com suas outras obras de arte, o ideal que se aproxima em sua essência à Ideia de vida. Pois é um ideal, que como essa Ideia, é uma totalidade harmoniosa e imediata. Já a arte romântica realiza um ideal mais complexo, mediatizado pela diferença, e equivalente, portanto, à Ideia enquanto conhecimento.

Essas duas formas de arte, por conseguinte, representam dois tipos diferentes de realização da Ideia. Cada qual, do seu ponto de vista, é superior à outra. A arte clássica é a mais bela; a arte romântica, a melhor expressão do espírito.

Contudo, como a arte romântica é a melhor expressão artística da verdade ela também mostra melhor a deficiência da arte sob este aspecto. Como expressão da verdade, a arte está excessivamente dependente do sensível. Nós podemos dizer que, na arte romântica, ao contrário da arte clássica que nos ensina a compreender a filosofia grega, nossa filosofia nos ensina a compreender a nossa arte. A arte romântica traz a verdade à consciência. E por assim o fazer, faz-nos também conscientes das outras possíveis expressões da verdade.

A arte romântica alcançou o máximo, e ela só é deficiente porque a limitação da arte a faz assim. Esta deficiência consiste, a saber, em que a Ideia absoluta é transformada em um objeto na forma concreta sensível, em que o concreto espiritual, então, aparece (auftritt) [em] uma forma sensível, a Ideia em sua verdade, porém, só está no espírito.¹²¹

¹²⁰ Kehler. P. 321.

¹²¹ Kehler. P. 48.

Aqui talvez seja o lugar para chamar a atenção para um problema quanto à falta de exatidão com que Hegel usa algumas vezes o termo *Ideia*. O próprio Hegel atesta que nem sempre é exato no uso de seus conceitos.¹²² Mas essa inexatidão não nos deve enganar e permitir que se faça uma confusão de conceitos muito freqüente, ocasionada, aliás, pelo próprio Hegel, como se percebe no trecho citado.

Assim, a *Ideia* é, como vimos, o conceito plenamente realizado, o conceito que tem uma realidade plenamente determinada por ele e inteiramente adequada. No trecho citado, Hegel fala da *Ideia absoluta* e de como ela tem, na arte romântica, uma forma sensível e que essa forma sensível não é adequada. Deve-se concluir, portanto, que Hegel está falando do conceito e não da *Ideia*. "*Ideia absoluta*" significa aqui o conteúdo expresso pelo ideal, isto é, o absoluto, o divino. Não pode ser entendida como *Ideia absoluta* no sentido estrito, pois isso implicaria que ela deveria ter uma realidade plenamente adequada a ela. A realidade plenamente adequada para realizar a *Ideia absoluta* é o próprio conceito, o próprio pensamento, e não o sensível. Segundo M. Inwood:

A *Ideia absoluta* é (...) o objeto de estudo da lógica, a *Ideia* em si e para si. (...) É um todo autodeterminante e autodiferenciador: a lógica abstrai de suas condições ambientais e históricas e deriva pensamentos de outros pensamentos sem recorrer a fenômenos empíricos. Não existe separação entre a lógica e o seu objeto de estudo: como a lógica é simplesmente pensar sobre pensar ou pensamentos sobre pensamentos, o conceito está em plena concordância com o seu objeto, e a verdade é alcançada.¹²³

Deste modo, podemos dizer que tanto a arte, como a religião, como a filosofia têm em comum que elas exprimem o absoluto, que também pode ser chamado, em uma terminologia menos rígida e precisa, de *Ideia absoluta*. Mas

¹²² Em Ascheberg (P. 25), por exemplo: "Eu vou, freqüentemente, diferenciar conceito e *Ideia*, freqüentemente, contudo, usá-los promiscuamente (promiscue)".

¹²³ Inwood, Michael. *Dicionário Hegel*. P. 170.

só a filosofia consegue realizar a Ideia absoluta, isto é, efetivá-la em uma realidade plenamente adequada, isto é, o próprio conceito.

A Ideia realizada na arte não pode, portanto, ser a Ideia absoluta, mas precisa ser uma das duas outras: vida ou ação. Vimos que cada uma dessas formas de Ideia tem sua forma correspondente na arte. Uma na arte clássica, outra na arte romântica. Talvez o mais correto ainda fosse manter para a realização da Ideia o termo "ideal". Esse termo, contudo, não aparece na Lógica de Hegel com esse sentido, e tratava-se aqui de buscar a correspondência entre o conceito de Ideia na Lógica e sua realização na Estética.

Essa correspondência estabelecida, todavia, não é mero exercício conceitual ocioso. Ela fundamenta uma gama de interpretações da Estética de Hegel, que sem ela permaneceriam dogmáticas e sem fundamento conceitual.

Assim, Konrad Schüttauf¹²⁴ apresentou uma discussão das artes plásticas na Estética de Hegel que, entre outras coisas, postulava a existência de dois princípios. Ele chamava a esses dois princípios de dogmáticas, pois, segundo ele, seriam dois princípios que estabeleceriam dois centros para o sistema das artes, como se se tratassem de dois sistemas coexistindo lado a lado. Um sistema teria a beleza como ponto máximo e se realizaria na escultura. O outro sistema seria pautado pela desmaterialização da arte (a progressiva diminuição do material sensível) e a crescente espiritualização da mesma. Esta parte do sistema teria como culminância a poesia e realizaria a verdade.

Nossa interpretação confirma a hipótese de Schüttauf e ainda fornece o fundamento da mesma. A obra de arte realiza dois tipos de Ideia: belo e ação. E cada uma delas representa mais ou menos o centro dos sistemas alegados pelo autor, que sem isso seriam "dogmáticos", pois não teriam fundamento no arcabouço conceitual da Estética.

Annemarie Gethmann-Siefert tem também uma interpretação importante sobre os diferentes papéis que a arte exerceu conforme as formas de arte e os gêneros de arte. Nesse caso, a autora atribui esses diferentes papéis ao senso

¹²⁴ Schüttauf, Konrad. *Die Kunst und die bildenden Künste. Eine Auseinandersetzung mit Hegels Ästhetik*. Bonn: Bouvier, 1984.

de observação de Hegel, e não a um pretensão dogmatismo. Pode-se, segundo a autora, discordar de Hegel, mas é preciso reconhecer sua coerência.

Segundo essa interprete, Hegel vê a arte representar diferentes papéis na antiguidade e em seu tempo. A arte antiga, precipuamente a grega, fornecia aos homens um modelo ético. Ela unificava os povos produzindo um solo comum para os indivíduos. A comunidade recebia da arte sua substância, seu conjunto de regras de conduta e sua maneira de pensar.

A arte fundava na antiguidade a ética (Sittlichkeit) de uma comunidade, de um povo, porque ela exprimia em palavras tanto como em imagens a representação (Vorstellung) dos deuses do povo.¹²⁵

Através da arte, portanto, o homem se sentia uno com sua comunidade. Era ela que lhe dava o senso de pertença a seu povo e a sua cultura. O indivíduo pertencia de modo indissolúvel ao todo de seu povo e a natureza. A arte estabelecia e fundava essa unidade para o homem.

Segundo Hegel, porém, essa unidade se rompe com o período moderno. O indivíduo se percebe como diferente do todo. Ele só pode se reconciliar com esse todo através de sua razão, da reflexão. Essa reunificação só pode acontecer como ato de liberdade.

O papel da arte, portanto, é totalmente outro. A arte não pode mais representar a mesma unidade, pois essa unidade foi perdida. Logo a arte deve fomentar a reflexão. Ela não fornece o sentido da vida, mas é capaz de estimular o conhecimento e a ação. Se o indivíduo ainda deve buscar o sentido do todo, esse sentido não é mais dado pela arte, mas precisa ser buscado pelo próprio homem.

A arte, portanto, será tanto mais relevante quanto mais puder ajudar nessa reconstituição do todo. Mas ela não tem nem pode mais ter o mesmo papel que ela tinha na Grécia. O sentido de harmonia que perpassava a arte antiga, não é mais necessário para arte. Os critérios de avaliação mudam

¹²⁵ Gethmann-Siefert, Annemarie. *Einführung in Hegels Ästhetik*. München: W. Fink, 2005. P. 271.

também. Ela pode agora ser "não-bela". Para ser relevante, ela precisa espelhar essa nova situação do homem perante o todo.

Os critérios de avaliação mudam, assim, para Hegel. A beleza, antes qualidade imprescindível, não é mais suficiente. Hegel observa, por exemplo, que a ópera realiza a beleza, mas o faz através de um conteúdo irrelevante.

A arte relevante, então, possui características diferentes das que tinha na antiguidade. Nas tragédias de Goethe com temas clássicos gregos, Hegel vê uma transformação do ideal da formação do grego pelo mito em uma orientação da ação individual que adquire um novo perfil. Não há o modelo divino "dado" para promover essa orientação, mas essa orientação precisa ser obtida pela reflexão do indivíduo. O conteúdo mítico dá lugar ao pensamento do sujeito

O drama moderno, que tem talvez em Schiller seu melhor representante, tem como tema a ação histórica. Ele problematiza a possibilidade de realização dos ideais da razão e da liberdade em uma sociedade que não tem mais as características da sociedade grega. Esses ideais não são mais acessíveis a uma ação individual. Por esse motivo não é mais possível uma ação bela, típica, para Hegel, da tragédia. Só o que resta é uma ação grandiosa, mas que não serve mais de modelo. Não é possível uma identificação plena do espectador com o herói. Há um hiato entre a intenção e o que é aceitável dentro dos quadros da sociedade moderna. O espectador, portanto, não é levado à identificação com o modelo, mas é impelido à reflexão.

Através desse esboço da interpretação de Gethmann-Siefert da Estética de Hegel, deve ter ficado claro que tudo isso que ela apresenta pode também ser pensado como um corolário de nossa tese de que a arte realiza os dois tipos de Ideia a que nos referíamos: Ideia de belo e Ideia de ação.

Essas duas Ideias representam as duas formas de realização do absoluto na arte. Mas também representam a forma como o homem vê na arte uma expressão do que há de mais profundo em sua essência.

Por que o homem produz uma obra de arte? (...) Na medida em que ele é consciência, ele precisa colocar perante si aquilo que ele é e o que é em geral, ter [isso] como objeto para si.¹²⁶

Desse modo podemos dizer que o homem da antiguidade clássica vê a totalidade, a natureza (*physis*), como um todo orgânico, ao qual ele pertence de modo indissolúvel. Já o homem moderno se vê como um sujeito confrontado ao mundo, ao qual ele só pode retornar por esforço próprio, a reconstituição do todo é fruto de seu trabalho, de sua ação.

¹²⁶ Hotho. P. 11.

CONCLUSÃO

Procuramos mostrar que o conceito de Ideia, fundamental para a compreensão da Estética de Hegel, difere dos conceitos platônico e kantiano da mesma. Sua principal diferença reside no fato de não ser possível falar de Ideia em sentido estrito em Hegel como algo separado de sua realidade. Aliás, o termo Ideia se define como o conceito plenamente adequado à realidade de tal forma que conceito e realidade se fundem em um único ser. É possível encontrar exemplos de uso diferente desse termo na filosofia de Hegel (isto é, de uma Ideia separada de sua realização), mas nesses casos ela sempre indica um estágio prévio do desenvolvimento da Ideia. Deve-se supor, portanto, que em um estágio subsequente a adequação de conceito e realidade será atingida tal como o uso apropriado do termo requer. É essa adequação de conceito e realidade que torna o uso hegeliano do termo diferente do de seus predecessores. Em Platão a Ideia precede, como um modelo, a existência dos entes relativos a ela. Em Kant, ao contrário, as Ideias são um foco sempre irrealizável e inatingível para o saber teórico.

Há, contudo, um aspecto da Ideia kantiana que permanece em Hegel. Enquanto modelos para conceitos práticos, as Ideias têm como um de seus aspectos primordiais a autodeterminação. Por transcenderem a ordem fenomênica (do saber teórico para Kant), por não estarem submetidas ao conceito a priori de causalidade, as Ideias caracterizam-se pela liberdade, isto é, não são determinadas exteriormente. O exemplo típico (também kantiano, mas para ele não cognoscível) seria o próprio mundo, que logicamente não pode estar submetido a nenhuma causa mecânica exterior. Mas há ainda casos em que a Ideia se realiza em entes finitos e até mesmo naturais (ou seja, fora do âmbito estritamente ligado à ação humana). O exemplo admitido por Kant é o do organismo. O mesmo não se submete totalmente às leis puramente mecânicas da causalidade do mundo fenomênico, mas parece superar as mesmas ao demonstrar características de autodeterminação. Esses

exemplos, contudo, permanecem de novo inacessíveis ao conhecimento segundo Kant.

O caso muda com Goethe, que, ao se aventurar nos campos proibidos pelo filósofo de Königsberg, reconhece nas plantas uma planta originária, um todo plenamente autodeterminado, de tal modo que nessa determinação conceitual dever-se-ia reconhecer uma Ideia, ou seja, uma realidade totalmente determinada por seu conceito.

Contudo, o que talvez diferencie Hegel com maior nitidez de seus predecessores seja o fato de ligar à sua concepção de Ideia um caráter processual. Tal modo de ver se expressa com clareza naquilo se convencionou chamar seu programa fundamental, isto é, a exigência que o todo seja pensado não só como substância, mas também como sujeito. Segundo Hegel, a verdade, a totalidade, não é somente uma totalidade autônoma, mas também um processo de autodiferenciação e reconstituição do todo. Enquanto totalidade autônoma, a Ideia seria igual à substância espinosista. Mas como processo ela adquire o caráter de sujeito, pois sujeito é para Hegel o que se diferencia e ao mesmo tempo se une àquilo que se lhe confronta como objeto.

Desse processo nasce a necessidade de pensar a Ideia como um desenvolvimento em três momentos. Em um primeiro momento, a Ideia é um todo orgânico em que a unidade de conceito e realidade se dá de modo imediato. É essa a Ideia de vida. Em um segundo momento, instaura-se uma oposição e subseqüentemente a restauração da unidade. Essa unidade, portanto, é mediada pela diferença. Há, contudo, um ganho em consciência. Essa é a Ideia de conhecimento ou ação. Talvez seja digno de nota que essa Ideia só pode acontecer através do homem. No terceiro momento, há uma síntese dos momentos anteriores. Há plena consciência e plena unidade a uma só vez, pois a consciência é aqui a consciência do pensar do pensar, o conceito que tem a si mesmo como realidade que lhe corresponde, isto é, o conceito que tem como realidade novamente o conceito. Para usar uma conhecida expressão aristotélica, citada por Hegel: *noesis noeseos* (pensar do pensar). Há uma diferença que possibilita a consciência, mas essa diferença se dá entre duas coisas absolutamente iguais (conceito e conceito), há uma síntese de mediação e imediação.

Vistos esses três momentos, podemos constatar que a arte enquanto criação e contemplação deve ser vista como um caso especial de ação, ou seja, da segunda forma de Ideia. Podemos atestar isso na *Filosofia da História*, uma obra cuja temática não é a arte. Mas isso é uma consequência lógica e simples do que foi falado, pois a arte justamente se constitui de um momento de produção por um sujeito (o artista) de um objeto (a obra de arte) que se contrapõe a ele. Em um momento posterior, um espectador irá confrontar-se a mesma obra de arte e, em um movimento semelhante a qualquer conhecimento, reconstituir a unidade, apropriando-se espiritualmente da obra de arte.

Entretanto, reconhecer que a arte é uma a Ideia, a qual chamamos de conhecimento ou ação não significa que se tenha que dizer o mesmo da obra de arte. Que a obra de arte possa ser vista como uma forma semelhante à ação é não só possível como também desejável em um certo sentido, pois nesse caso sujeito e objeto teriam o mesmo estatuto lógico tornando mais fácil o restabelecimento da totalidade. Expresso de outro modo, a arte é uma ação em que um sujeito (artista ou espectador) confronta-se a um objeto (a obra de arte) seja produzindo, seja conhecendo ou contemplando. Vista como um todo, portanto, a arte é a Ideia na forma da ação. Se a obra de arte (seu objeto) tiver também a forma da ação, nós teremos a obra de arte, que é uma parte desse processo, refletindo a mesma forma de todo o processo. A obra de arte seria então a expressão do que é a arte. O artista e o espectador, por seu lado, estariam confrontados a um objeto especial que retrataria a estrutura mais profunda do seu fazer.

Constatamos, contudo, que não foi esse o caso sempre. Mostramos através da citação das visões dos clássicos gregos que comparavam a obra de arte com o organismo, que a visão mais tradicional dessa questão justamente compara a obra de arte com o ser vivente, por conseguinte, com a Ideia na forma da vida nos termos de Hegel. Longe de simplesmente influenciarem sua concepção, essas opiniões denotavam uma compreensão da arte em que o artista se via como parte de um todo em que o sentido de sua produção advinha desse mesmo todo. Daí que os artistas se vissem como inspirados pelas musas e não como origem eles mesmos da obra de arte. Hegel parece

ter percebido bem essa mesma relação de tal forma que ele também promove a comparação da obra de arte, e em especial o belo, com o organismo.

Essa comparação tem implicações profundas no período de Hegel. O classicismo alemão buscava uma síntese de natureza e liberdade. Essa síntese é obtida primeiramente pela recepção filosofia de Espinoza, na qual a natureza figura como forma em que Deus aparece dividido infinitamente. Uma segunda forma de superação era justamente o conhecimento dos seres vivos, o qual pela sua função de compreender uma organização não mecânica precisava ultrapassar metodicamente os limites fixados por Kant para o entendimento humano. Conseqüentemente, o conhecimento do organismo implicava um uso imanente da razão e da faculdade de juízo. Por esse último aspecto, vimos que a *Crítica da faculdade do juízo* já promovia essa síntese em um certo sentido, mas pretendia que seus resultados só tivessem um significado subjetivo. A ciência não podia abrir mão de imputar conformidade a fins aos fenômenos da vida, mas só o podia fazer de modo hipotético, o famoso "como se".

De modo semelhante, o belo também impelia, do ponto de vista do classicismo, a filosofia kantiana para além de seus próprios limites. O belo é uma ordem diferente das outras formas de ordem que o entendimento encontra no mundo fenomênico. Ele é uma ordem perfeitamente regular e harmoniosa, mas também parece comungar de uma liberdade que, como tal, ultrapassa os ditames do entendimento.

Ultrapassar os limites do entendimento significava para o classicismo, assim como para Hegel, fazer justiça e restabelecer a verdadeira ordem dos fatos, uma vez que os limites desse pensamento ligado ao entendimento, que julgava ser esta a única faculdade capaz de atingir a realidade, não passavam de uma autoproclamação infundada dessa mesma faculdade. A razão e a faculdade do juízo têm, segundo os pós-kantianos, igualmente direito e possibilidade de aceder à realidade. Os conceitos, porém, produzidos por esse conhecimento não são mais, como os conceitos de entendimento, conceitos abstratos, isto é, conceitos estanques e separados uns dos outros e incapazes de pensar uma realidade mais complexa como a vida e o belo.

Dentro desse quadro, a comparação que Hegel estabelece entre o belo e o organismo deve ser vista como uma comprovação da importância que ele

dava ao belo. Com efeito, comparar o belo ao organismo significa que se o compreende como uma realidade mais complexa do que aquelas que podem ser apreendidas pelo entendimento e que na apreensão do belo ou do organismo, portanto, faz-se uso de faculdades superiores àquela. O belo e o organismo demonstram ao homem que ele é capaz de ultrapassar os limites do entendimento, mas também torna claro que aquele não é para Hegel uma mera satisfação sem conceito, a qual em última instância só serviria (além do prazer subjetivo) para tornar consciente ao sujeito algumas estruturas específicas do funcionamento conjunto de suas faculdades. A apreensão da beleza é um dos momentos em que se assoma a um ponto de vista capaz de tocar uma realidade superior à realidade comum.

Dada a importância dessa concepção do orgânico, compreende-se o interesse que Hotho pode ter tido em dar o realce que deu a essa questão em sua edição, para além de um possível gosto pessoal pela questão. Em primeiro lugar ele tentou dar a toda a Estética de Hegel um caráter de unidade orgânica. Mas também parece ter exagerado na participação do belo natural nessa disciplina. Não obstante, pudemos verificar que a comparação do belo com a vida ou o organismo está presente não só na edição de Hotho, como também nas transcrições dos alunos, mas também em outras obras, notadamente nas de Lógica, em especial quando Hegel discute o conceito de Ideia enquanto vida.

A verificação da constância dessa concordância entre belo e vida falsificou também a tese de Brigitte Hilmer de que essa comparação só teria acontecido nos primeiros cursos de Berlim, tendo sido abandonada nos últimos. Com efeito, essa assimilação ocorre já nos textos de Lógica e prossegue de forma irredutível em todos os cursos de Estética ministrados em Berlim. Há de se reconhecer que o espaço ocupado por essas considerações diminui com o decorrer dos anos. Talvez Hegel com o passar dos anos tenha achado que não era necessária uma explicação tão pormenorizada da questão como ele apresentou nos dois primeiros cursos, bastando uma afirmação categórica dessa igualdade de vida e belo e quase mais explanações no último curso.

Essa igualdade, porém, não é total. O ser vivente não pode ser totalmente a expressão dessa Ideia, mas deve, enquanto ser finito, estar sujeito

às exterioridades que o tornam imperfeito enquanto expressão da Ideia de vida. Daí que os seres vivos não possam ser, segundo Hegel, totalmente belos e que o belo artístico possa atingir um patamar superior àquele da vida.

Há ainda uma outra ressalva importante a ser feita quanto a essa identificação. Também a obra de arte tem a possibilidade de realizar em maior ou menor grau essa mesma Ideia e nesse aspecto encontramos declarações importantes que corroboravam nossa tese. Em primeiro lugar, Hegel afirma que a escultura, em especial a escultura clássica grega, seria o gênero de arte melhor aparelhado para realizar o belo enquanto Ideia semelhante à vida. Em outras ocasiões ele igualmente reservava à arte clássica a melhor disposição para realizar essa adequação imediata de conceito e realidade. Com isso está claro que se abre a possibilidade de outra forma de adequação da obra de arte à Ideia.

Essa outra forma de adequação da obra de arte à Ideia é a ação. A ação representa o mesmo que foi chamado na Lógica de "Ideia do conhecimento". Vimos que Hegel considera a arte como uma forma de ação, isto é, uma realização do conceito através do conhecimento e da ação humanas. Observamos também que Hegel discorre bastante sobre a ação em sua Estética. Essa ação claramente não é a ação nem do artista nem do espectador da obra de arte, mas sim uma ação representada pela obra de arte. Em interpretações tradicionais acreditou-se que se tratava de uma descrição deslocada da ação que certamente precisa ocorrer no drama. O que surpreendeu, portanto, foi o aparecimento intérpretes que viam na ação a estrutura da própria obra de arte e não somente da própria arte. Destacamos nesse aspecto a obra de Constanze Peres como o trabalho que melhor realizava e apresentava os diversos aspectos dessa questão.

O trabalho dessa autora perseguia um objetivo bastante interessante. Como aluna de Lorenz Bruno Puntel, a autora pretendia demonstrar que também nos *Cursos de Estética* era possível reconhecer a mesma disposição que Puntel encontrou no sistema hegeliano, a saber, uma semelhança estrutural entre método e objeto, entre produzir e produto. No caso da Estética, a semelhança seria justamente a ação, segundo essa autora. Assim a produção do artista seria uma ação. Do mesmo modo, seu produto, a obra de arte, também teria a mesma estrutura.

Segundo nossa tese, isso só acontece em parte e mais especificamente na arte romântica e o erro dessa autora foi não perceber a mudança de sentido e compreensão da arte em seu desenvolvimento histórico. O que se entendia como o sentido mais profundo da arte na época de Hegel e Goethe não era mais o mesmo que o sentido da arte na Grécia clássica (nem dos períodos anteriores). O trabalho de Constanze Peres, portanto, teve um grande mérito em esclarecer vários pontos da Estética de Hegel, mas também produziu um obscurecimento de outros aspectos.

Uma expressão mais precisa do que é propriamente a ação nesse aspecto nós vimos em uma citação da transcrição do primeiro curso de Berlim, em que Hegel fala da necessidade de uma maior determinação (ou maior determinidade) do ideal. O que se segue então é uma descrição da ação tal como conhecemos dos *Cursos de Estética* e como está presente também em todas as transcrições. Segundo nossa interpretação, portanto, a maior determinidade da ação corresponde ao desenvolvimento da Ideia enquanto vida para a Ideia como ação. Há nessa segunda, como vimos, luta, oposição e, conseqüentemente, negação.

É dessa característica que se deriva a estrutura da ação. Ela não é uma totalidade harmoniosa, mas um processo em que a totalidade inicial se rompe, produzindo uma situação particular. Essa situação é reconduzida à totalidade através da ação, sendo a totalidade atingida uma totalidade qualitativamente diferente, já que ela se reconstitui através do indivíduo, formando deste modo uma totalidade concreta.

Essa estrutura é claramente uma variação ou um caso específico da estrutura da Ideia enquanto conhecimento (ou a ação no sentido mais comum). Também na Ideia de conhecimento há uma superação de um estado de ruptura, a saber, entre sujeito e objeto (mundo). É claro que o conhecimento não tem o mesmo decurso dramático daquela ação representada na arte, mas ele é igualmente um processo de restabelecimento de um todo livre e autodeterminado, a realização de uma Ideia. O que caracteriza a ação representada na arte é uma certa especificidade que a torna apropriada a representação artística. Não obstante, nem toda arte tem a capacidade de representar essa ação de um mesmo modo.

Vimos, então, que Constanze Peres estabelece uma hierarquia das artes segundo suas disposições para realizar a ação em toda a sua extensão. Essa hierarquia decorre na mesma ordem em que são apresentadas as diversas espécies de arte. Esse também é o sentido da crescente espiritualização da arte e da decrescente materialidade da mesma.

A arquitetura representa o momento da ausência de situação. No momento seguinte, a escultura expressaria uma situação determinada, a qual não produziria ainda um conflito. A pintura já é capaz de representar uma oposição, representando uma figura e o mundo ao qual essa mesma figura pode se opor. A música por seu turno já é capaz de manifestar todo o decurso da ação, mas só pode fazê-lo de forma abstrata, representando a ação, sem, contudo, poder individualizá-la. Por fim a poesia atinge a perfeição da representação da ação.

Vimos assim que do ponto de vista da ação há uma clara hierarquia entre as artes, mas essa hierarquia gera alguns conflitos com o que foi apresentado antes. Deve-se notar, por exemplo, que enquanto expressão da Ideia enquanto semelhante à vida, a escultura representava um máximo de realização. Já segundo essa perspectiva da ação ela representaria um estágio bem pouco desenvolvido da ação. Se, contudo, observarmos cuidadosamente ela ainda não é uma verdadeira ação, pois não há oposição ainda. Há uma situação, mas essa situação não produz nenhum conflito. Ora, o que caracteriza a ação é justamente o conflito, a diferença, a negação.

Além disso, o ponto de vista da Constanze Peres não fornece nenhum apoio para que se possa compreender a diferença entre as formas de arte. Segundo a autora há uma evolução entre as artes, mas essa evolução não tem nenhum correspondente necessário nas formas de arte. Se vigorasse somente esse ponto de vista da ação, não deveríamos acreditar em princípios diferentes para as diversas formas de arte, mas só haveria um único princípio realizado em grau crescente nas diversas artes. Seria mais adequado se não houvesse para Hegel nenhuma diferença histórica, nenhuma das formas de arte.

Essa lacuna, porém, poderia ter sido preenchida pela tese de Brigitte Hilmer. Ou é essa ao menos uma de suas intenções segundo nosso ponto de vista. Sua intenção principal é mostrar como o conceito se manifesta na arte segundo Hegel. Ela comunga em princípio com a tese de que a Ideia realizada

na obra de arte é a ação, mas acrescenta alguns detalhes à discussão. Importante no nosso caso foi sua defesa de uma estrutura silogística na obra de arte. Com essa proposta, era possível a essa autora suprimir a falha da tese de Constanze Peres no que diz respeito a ausência de uma explicação plausível para as formas de arte.

Birgitte Hilmer almejava estabelecer uma correspondência entre as formas de arte e as formas de silogismos. A tese é simples e decorre do fato de a obra de arte ser uma manifestação do conceito. Conceitos têm sempre para Hegel, quando plenamente desenvolvidos, os três aspectos de serem universais, particulares e singulares. Vimos que a ação acontece em uma efetivação paulatina desses três momentos do conceito. Logo essa ação precisa ter a forma de um silogismo, pois o silogismo é justamente a estrutura onde esse três momentos formam uma unidade plenamente realizada. Isso decorre claramente da compreensão de Hegel da natureza do conceito e não traz grandes novidades, pois é comum que momentos anteriores (nesse caso o silogismo) se repitam, em certo sentido, em estruturas mais desenvolvidas e logicamente posteriores (aqui a Ideia). Por conseguinte, era bastante plausível que a obra de arte enquanto Ideia, isto é, realização do conceito, tivesse uma estrutura semelhante ao silogismo.

Contudo, como vimos, a autora não permanece na simples constatação de semelhança, mas empreende toda uma classificação da arte, em especial das formas de arte, através dos silogismos tal como Hegel entende essa forma lógica. Achamos que não é necessário repetir aqui os resultados das correspondências obtidas pela autora, mas algumas observações são necessárias.

Em primeiro lugar, as correspondências da autora só são bem sucedidas em termos de uma adequação aos detalhes, na medida em que se permanece no âmbito da arte simbólica. Efetivamente nessa arte a autora alcança uma incrível correspondência entre os tipos de silogismo e os diversos momentos da arte simbólica. Com as artes clássica e romântica essa relação pormenorizada não se mostrou mais possível e sua comparação se conserva em um nível muito abstrato, não sendo capaz de produzir nenhuma explicação mais detalhada dessas formas de arte. Essa diferença parece provir do fato de a arte simbólica ser realmente um dos momentos em que a arte ainda possui

um certo caráter inorgânico ou mecânico. Como o silogismo tem também esse caráter abstrato (mesmo o silogismo sendo entendido como Hegel o faz), parece natural que a correspondência seja maior nessa forma de arte. Não obstante, ao passarmos aos outros dois tipos de arte, em que o caráter de vida e processo se tornam mais manifestos, essa comparação não é mais tão efetiva e permanece exterior para as nossas necessidades de compreensão da arte.

Um argumento que apresentamos contra essa comparação referia-se ao fato da autora ter-se baseado na edição de Hotho, sem encontrar uma correspondência igual nas transcrições de alunos. Podemos supor que ela tenha elaborado essa equivalência ainda em um estágio anterior de seu trabalho, antes de ter tido acesso às transcrições (que até então estavam quase todas inéditas). Contudo, ela mesma reconhece essa ausência de apoio nessas outras fontes e pressupõe que Hotho pode ter usado esse princípio para organizar sua edição, ou seja, ele pode ter interpretado as formas de arte como correspondentes aos silogismos e, então, ter organizado sua edição apresentando as formas de arte segundo essa ordem explicitada por Brigitte Hilmer. O argumento parece piorar ainda mais a credibilidade dessa tese e fornecer mais um exemplo das possíveis intervenções de Hotho na Estética de Hegel. Contudo, por mais exterior que possa ser essa comparação, não é possível falsificar desse modo essa interpretação da autora. Persiste a possibilidade de que Hegel tenha de fato pensado assim, e com isso, nossa obrigação em apresentar essa interpretação da autora.

Mas o que nos importa realmente é, em primeiro lugar, ressaltar que, mesmo se verdadeira, a tese não invalida a nossa de que se deve interpretar o conceito de Ideia como evoluindo da Ideia de vida para a Ideia de ação ao longo da Estética de Hegel. Segundo, que essa comparação com o silogismo permanece excessivamente exterior para que possa realmente explicar as mudanças de “paradigma” que observamos entre a arte clássica e a arte romântica.

Essa mudança tem, segundo nossa opinião, origem no fato de a obra de arte realizar nesses dois períodos as duas formas de Ideia aludidas. De um lado, a arte clássica produziria uma obra de arte cuja principal característica seria a beleza e encarnaria, com isso, uma forma de Ideia semelhante à vida, a

qual representa o primeiro estágio de desenvolvimento da Ideia. De outro lado, a arte romântica expressar-se-ia em obras de arte em que a verdade, e não mais a beleza, sobressairia como traço mais fundamental, realizando assim a Ideia como conhecimento ou ação, o segundo grau no desenvolvimento da Ideia.

Essa transformação era também responsável por uma aparente contradição existente na Estética de Hegel. Essa suposta contradição pode ser vista como fonte para algumas interpretações divergentes. O fato de se afirmar tanto a vida como, em outras interpretações, a ação como princípio da obra de arte decorre desse fato. Do mesmo modo, o surgimento de outras obras de cunho exegético que postulavam a existência de dois princípios para a arte, também devem ser interpretadas como tendo seu fundamento nessa dualidade de formas de realização da Ideia no âmbito da arte. Pretendemos ainda ter mostrado que, nos autores em que vimos essa dualidade ser constatada, não encontramos uma explicação em suas obras para essa dualidade. Em um caso, atestamos que se imputava essa dualidade a um dogmatismo por parte de Hegel. Esse dogmatismo não era mais que a expressão de que se percebia essa dualidade, mas não se percebia na Estética de Hegel uma explicação para a mesma. Hegel apresentaria um modo diferente de conceber os gêneros de arte, sem mostrar uma justificativa para essa diferença.

É nossa pretensão, portanto, ter justificado essa diferença dentro do sistema conceitual de Hegel. Ela não só se explica dentro das categorias usadas por Hegel para interpretar a arte, como justifica, a nosso ver, a necessidade que Hegel sentiu para usar justamente esses conceitos na explicitação do sentido da arte. Ao dizer que a obra de arte realizava a Ideia, Hegel não só explicava a arte, mas também as mudanças que tiveram que acontecer no decurso do tempo com a mesma, pois Ideia é um conceito vivo que se desenvolve.

Sendo assim, pudemos constatar que para Hegel não poderia haver nada mais belo que a arte clássica grega. Por outro lado, ele também pretendia que a arte não deveria ficar parada nesse estágio, mas prosseguir em seu desenvolvimento de tal sorte que se atingiria com a arte romântica um estágio superior ao anterior. Essa aparente contradição se explica através da mudança ou evolução do próprio conceito de Ideia. A Ideia em seu primeiro estágio

estaria mais apropriada para expressar a beleza; em seu segundo, expressaria melhor a verdade. Há um ganho de consciência nessa evolução, mas perde-se no sentido do todo. De certo modo, pode-se dizer que a arte clássica expressaria melhor o sentido divino do todo, enquanto a arte romântica manifestaria com maior propriedade a contribuição do homem para esse todo, mas esse todo distanciava-se do homem em um certo sentido.

Ou dito de outro modo, na arte clássica o homem vivenciava o mundo e a si mesmo dentro desse mundo como um todo pleno de sentido, mas um sentido dado e imediato. Que fique bem claro, não se trata de dizer que esse sentido já estava sempre dado. Ele precisava da arte para se manifestar, mas a arte mostrava algo que já existia, que estava desde sempre pronto. Na arte romântica não é esse o caso. Ela apresenta o papel mais profundo do homem na realidade. Essa realidade, por mais surpreendente que possa parecer à primeira vista, não existe sem o concurso humano. Se a Ideia é o que há de mais elevado em toda a realidade, e se a Ideia de conhecimento e ação representa esse todo como dependente dessa reconstituição do todo promovida pelo conhecimento ou ação humana, então a realidade em seu sentido mais elevado também não existe sem o concurso do homem. O homem quando pensa, não só pensa sobre o mundo que preexiste ao seu pensamento, como também cria esse mundo no sentido em que vimos explicitando (já que o pensamento do mundo também faz parte dele).

Vemos, portanto, que a arte expressa para Hegel, de um modo muito peculiar, o sentido profundo do mundo e a inserção do homem na produção desse sentido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- HEGEL, G.W.F. *Sämtliche Werke* (Jubiläumsausgabe). Ed. por Hermann Glockner. 26 vol. Stuttgart 1927-1945. Vol. 21-22 Glockner: Hegel; Vol. 23-26 Glockner: Hegel Lexikon.
- _____. *Werke*. (Theorie-Werkausgabe). Ed. por Eva Moldenhauer e Karl Markus Michel. 20 v. Frankfurt/M: 1970 ss.
- _____. *Vorlesung über die Ästhetik*. Ed. por Helmut Schneider. Frankfurt: Lang Peter, 1995. (Hegelian 3)
- _____. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Berlin 1823. Nachgeschrieben von Heinrich Gustav Hotho*. Herausgegeben von Annemarie Gethmann-Siefert. Hamburg: Felix Meiner, 1998. (Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte — Bd. 2)
- _____. *Philosophie der Kunst oder Ästhetik*. Nach Hegel. Im Sommer 1826. Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler. Hrsg A Gethmann-Siefert und B. Collenber-Pltnikov. München: Wilhelm Fink, 2004.
- _____. *Philosophie der Kunst. 1826*. Nachgeschrieben durch P. von der Pfordten. Hrsg. A Gethmann-Siefert, J. – I. Kwon und K. Berr. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.
- _____. *Aesthetik nach Prof. Hegel im Wintersemester 1828/29*. Karol Libelt. Transkript von Annemarie Gethmann-Siefert.
- Hegel. *Nürnberger und Heidelberger Schriften (11808 – 1817)*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.
- Hegel, G.W.F. *Wissenschaft der Logik*. Hamburg: Felix Meiner, 1975.
- Hegel, G.W.F. *Vorlesungen über die Logik, Berlin 1831, nachgeschrieben von Karl Hegel*. Hamburg: Felix Meiner, 2001.
- Hegel, G.W.F. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*. Trad. Paulo Meneses. São Paulo: Loyola, 1995.
- Hegel, G.W.F. *Fenomenologia do Espírito*. Petrópolis: Vozes, 1988.

Hegel, G.W.F. *Filosofia da história*. Trad. Maria Rodrigues e Hans Harden. Brasília: UnB, 1995.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. 2 ed. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BODAMMER, Theodor. *Hegels Deutung der Sprache*. Interpretationen zu Hegels Äußerungen über die Sprache. Hamburg: Felix Meiner, 1969. viii, 304 p. Bibliografia: p. 295-299.

BRAS, Gérard. *Hegel e a arte. Uma apresentação à Estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

CORDUA, Carla. *Idea y Figura*. El concepto hegeliano del arte. Rio Piedras (Porto Rico): Editorial Universitaria, 1979. 293 p. Bibliografia: p. 285-290.

CRAMER, Konrad: "Bemerkungen zu Hegels Begriff vom Bewußtsein in der Einleitung zur Phänomenologie des Geistes". In: *Seminar Dialektik in der Philosophie Hegels*. Editado por: Rolf-Peter Horstmann. Frankfurt: Suhrkamp, 1989.

DONOUGH, Martin. *An Interpretation of Hegel's Philosophy of Art*. Toronto: 1981.

DURST, David C. *Zur politischen Ökonomie der Sittlichkeit bei Hegel und der ästhetischen Kultur bei Schiller*. Eine Studie zur politischen Vernunft. Wien: Passage-Verl., 1994. 228 p. (Passagen Philosophie). Bibliografia: p. 222 - 228.

GEORGE, Waldemar. *Présence de l'esthétique de Hegel*. Paris: Arted, 1967. 39 p. (Collection ESSAIS SUR L'ART).

GETHMANN-SIEFERT, Annemarie. Vergessene Dimensionen des Utopiebegriffs. Der "Klassizismus" der idealistischen Ästhetik und die gesellschaftliche Funktion des "schönen Scheins". In: *Hegel-Studien*. Vol 17. Org. por Friedhelm Nicolín e Otto Pöggeler. Bonn: Bouvier, 1982. p. 119-167.

_____. *Die Funktion der Kunst in der Geschichte. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik*. Bonn: Bouvier, 1984. 442 p. (Hegel-Studien: Beiheft 25) (Buchbesprechung: MENZE, Clemens. In: *Hegel-Studien*. Vol 21. Org. por Friedhelm Nicolín e Otto Pöggeler. Bonn: Bouvier, 1986. p. 235-244).

- _____. Hegels These vom Ende der Kunst und der "Klassizismus" der Ästhetik. In: *Hegel-Studien*. Vol 19. Org. por Friedhelm Nicolín e Otto Pöggeler. Bonn: Bouvier, 1984. p. 205-258.
- _____. Ästhetik oder Philosophie der Kunst. Die Nachschriften und Zeugnisse zu Hegels Berliner Vorlesungen. In: *Hegel-Studien*. Vol 26. Org. por Friedhelm Nicolín e Otto Pöggeler. Bonn: Bouvier, 1991. p. 92-110.
- _____. Hegel über Kunst und Alltäglichkeit. Zur Rehabilitierung der schönen Kunst und des ästhetischen Genusses. In: *Hegel-Studien*. Vol 28. Org. por Friedhelm Nicolín e Otto Pöggeler. Bonn: Bouvier, 1993.
- _____. *Einführung in die Ästhetik*. München: Fink, 1995.
- _____. *Einführung in Hegels Ästhetik*. München: W. Fink, 2005.
- GETHMANN-SIEFERT, Annemarie, STEMMERICH-KÖHLER, Barbara. Faust: die absolute philosophische Tragödie" - und die "gesellschaftlichen Artigkeit" des West-östlichen Divan. Zu Editionsproblemen der Ästhetikvorlesungen. In: *Hegel-Studien*. Vol 18. Org. por Friedhelm Nicolín e Otto Pöggeler. Bonn: Bouvier, 1983. p. 23-64.
- GLOCKNER, Hermann. *Friedrich Theodor Vischers Ästhetik in ihrem Verhältnis zu Hegels Phänomenologie des Geistes*. Ein Beitrag zur Geschichte der hegelschen Gedankenwelt. Leipzig: Leopold Voss, 1920. 74 p. (Beiträge zur Ästhetik, XV).
- GOETHE, Johann W. *Werke*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000.
- _____. *Fausto*. Trad. João Barrento. Lisboa: Relógio D'Água, 1999.
- _____. "Um acontecimento feliz". In: Goethe. *A metamorfose das Plantas*. Lisboa: Imprensa nacional, 1993.
- _____. *Werke: Maximen und Reflexionen*. IN: Digitale Bibliothek Band 4: Goethe. (Goethe-BA Bd. 18).
- HANSEN, Frank-Peter. "Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus". *Rezeptionsgeschichte und Interpretation*. Berlin: Walter de Gruyter, 1989. xi, 490 p. (Quellen und Studien zur Philosophie; 23). Bibliografia: 475-486
- Hegel in Berlin*. Preußische Kulturpolitik und idealistische Ästhetik. Zum 150. Todestag des Philosophen. Ausstellung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin in Verbindung mit dem Hegel-Archiv der Ruhr-

- Universität Bochum und dem Goethe-Museum Düsseldorf, Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung. Hrsg. des Katalogs Otto Pöggeler. Wiesbaden: Reichert, 1981. 295 p. il.
- HELFERICH, Christoph. *Kunst und Subjektivität in Hegels Ästhetik*. Kronberg/Ts.: Scriptor, 1976. 112 p. (Monographien: Literaturwissenschaft. 27)
- HENCKMANN, Wolfhart. Bibliographie zur Ästhetik Hegels. Ein Versuch. In: *Hegel-Studien*. Vol 5. Org. por Friedhelm Nicolín e Otto Pöggeler. Bonn: Bouvier, 1969. p. 379-427.
- HENRICH, Dieter. Zur Aktualität von Hegels Ästhetik. In: *Hegel-Studien. Beiheft*. Vol 11. Org. por Friedhelm Nicolín e Otto Pöggeler. Bonn: Bouvier, 1974. (Stuttgarter Hegel-Tage, 1970) p. 295-301.
- HERRERO, David Estrada. *Estética*. Barcelona: Herder, 1988.
- HILMER, Brigitte. *Scheinen des Begriffs. Hegels Logik der Kunst*. Hamburg: Felix Meiner, 1997.
- HOFSTADTER, Albert. Die Kunst: Tod und Verklärung. Überlegungen zu Hegels Lehre von der Romantik. In: *Hegel-Studien. Beiheft*. Vol 11. Org. por Friedhelm Nicolín e Otto Pöggeler. Bonn: Bouvier, 1974. (Stuttgarter Hegel-Tage, 1970) p. 271-285.
- HORN, András. *Kunst und Freiheit*. Eine kritische Interpretation der Hegelschen Ästhetik. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1969. x, 104 p. Bibliografia: 103-104.
- INWOOD, Michael. *Dicionário Hegel*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- KAMINSKY, Jack. *Hegel on art*. An interpretation of Hegel's aesthetics. Albany: State University of New York Press, 1962, 1970². IX, 207 p.
- KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- KANT, I. *Crítica da razão pura*. Trad. Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger. 2^a. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- KOEPSEL, Werner. *Die Rezeption der Hegelschen Ästhetik im 20. Jahrhundert*. Bonn: Bouvier, 1975. (Abhandlungen zur Philosophie, Psychologie und Pädagogik. Vol. 92). 382 p. Bibliografia: 377-381.

- KORFF, H. A. *Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte*. Leipzig: Koehler & Amelang, 1955. Vol II
- KUHN, Helmut. *Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel*. Berlin: Junker und Dünhaupt, 1931. 123 p.
- _____. Die Gegenwärtigkeit der Kunst nach Hegels Vorlesungen über Ästhetik. In: *Hegel-Studien. Beiheft*. Vol 11. Org. por Friedhelm Nicolini e Otto Pöggeler. Bonn: Bouvier, 1974. (Stuttgarter Hegel-Tage, 1970). p. 251-269.
- KULENKAMPFF, Jens. Musik bei Kant und Hegel. In: *Hegel-Studien*. Vol 26. Org. por Friedhelm Nicolini e Otto Pöggeler. Bonn: Bouvier, 1991. p. 143-163.
- Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels*. Org.: Otto Pöggeler e Annemarie Gethmann-Siefert. Bonn: Bouvier, 1983. (Hegel-Studien: Beiheft 22).
- KWON, Jeong-Im. "Die Metamorphosen der 'symbolischen Kunstform'". In: *Phänomen versus System*. Org. Annemarie Gethmann-Siefert. Bonn: Bouvier, 1992.
- LAËRTIOS, Diôgenes. *Vidas dos filósofos ilustres*. Trad. Mário da Gama Kury. 2 ed. Brasília: Unb, 1977.
- LAUENER, Henri. *Die Sprache in der Philosophie Hegels*. Mit besonderer Berücksichtigung der Ästhetik. Bern: Paul Haupt, 1962. 78p. (Sprache und Dichtung. NF. 10). Bibliografia: p. 76-78.
- LESSING, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. Trad. M. Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- LEWKOWITZ, A. *Hegels Ästhetik im Verhältnis zu Schiller*. Leipzig: Dürr'schen Buchhandlung, 1910. 77p.
- LUC-FERRY. *Homo Aestheticus. A invenção do gosto na era democrática*. São Paulo: Ensaio, 1994.
- LYPP, Bernhard. Kritische Bemerkungen zu den Referaten von Kuhn und Hofstadter. Nebst einer Skizze über die Voraussetzungen der Hegelschen Ästhetik. In: *Hegel-Studien. Beiheft*. Vol 11. Org. por Friedhelm Nicolini e Otto Pöggeler. Bonn: Bouvier, 1974. (Stuttgarter Hegel-Tage, 1970) p. 287-294.

- MARCONDES, D. *Iniciação à História da Filosofia. Dos pré-socráticos a Wittgenstein*. 5ª. Ed. Rio de Janeiro, Zahar, 2000.
- METSCHER, Thomas W.H.. "Hegel und die philosophische Grundlegung der Kunstsoziologie". In: *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften I*, Stuttgart 1971
- NOWAK, Adolf. *Hegels Musikästhetik*. Regensburg: Gustav-Bosse, 1971. 221 p. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 25) Bibliografia: p. 210-217.
- OSBORNE, Harold. *Aesthetic and arte theory. An historical introduction*. Longmans, 1968.
- PERES, Constanze. *Die Struktur der Kunst in Hegels Ästhetik*. Bonn: Bouvier, 1983. (Abhandlungen zur Philosophie, Psychologie und Pädagogik. Vol. 178.) 170 p. Bibliografia: 161-170.
- Phänomen versus System*. Zum Verhältnis von philosophischer Systematik und Kunsturteil in Hegels Berliner Vorlesungen über Ästhetik oder Philosophie der Kunst. Org.: Gethmann-Siefer, Annemarie. Bonn: Bouvier, 1992. 235 p. (Hegel-Studien: Beiheft 34)
- PÖGGELER, Otto. Hegel und die griechische Tragödie. In: *Hegel-Studien. Beiheft*. . (Heidelberger Hegel-Tage, 1962) . Vol 1. Org. por Friedhelm Nicolin e Otto Pöggeler. Bonn: Bouvier, 1964. p. 285-305.
- _____. Die Entstehung von Hegels Ästhetik in Jena. In: *Hegel-Studien. Beiheft*. (Hegel in Jena). Vol 20. Org. por Dieter Henrich e Klaus Düsing. Bonn: Bouvier, 1980. p. 249-270.
- PUNTEL, L. B. *Darstellung, Methode und Struktur. Untersuchungen zur Einheit der systematische Philosophie G.W.F. Hegels*. (Hegel-Studien. Beiheft 10). Bonn, 1973.
- RIEDEL, Manfred (Org) *Hegel und die antike Dialektik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990.
- SCHILLER, F. *Werke*. Salzburg: Das Bergland-Buch, 1986.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Werke*. München, Wien: Thomas, 1967.
- SCHLUNCK, Wolfgang. *Hegels Theorie des Dramas*. Heidelberg, 1936
- SCHUBERT, Alexander. *Der Strukturgedanke in Hegels "Wissenschaft der Logik"*. Königstein/Ts., 1985.

- SCHÜTTAUF, Konrad. *Die Kunst und die bildenden Künste*. Eine Auseinandersetzung mit Hegels Ästhetik. Bonn: Bouvier, 1984. 191 p. (Abhandlungen zur Philosophie, Psychologie und Pädagogik. Vol. 186). Bibliografia: p. 185-189.
- SIMON, Josef. *Das Problem der Sprach bei Hegel*. Stuttgart: Kohlhammer, 1966. 207p.
- STEINFELD, Thomas. *Symbolik - Klassik - Romantik*: Versuch einer formalanalytischen Kritik der Literaturphilosophie Hegels. Königstein/Ts.: Forum Academicum in der Verlagsgruppe Athenäum, Hain, Hanstein, 1984. (Hochschulschriften: Literaturwissenschaft; 63). 408 p. Bibliografia: p. 397-408.
- STERN, Robert. *Hegel, Kant and the Structure of the Object*. London: Routledge, 1990.
- STOLZ, Rüdiger. *Goethe und seine Chemiker*. Weimar: Weimarer Taschenbuch Verlag, 2008.
- Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*. Org. por Annemarie Gethmann-Siefert e Otto Pöggeler. Bonn: Bouvier, 1986. (Hegel-Studien: Beiheft 27).
- WICKS, Robert. "Hegels aesthetics: An overview". In: F.C. Beiser (Ed.) *The Cambridge Companion to HEGEL*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. P. 348-377. (Cambridge companions to philosophy) Bibliografia sobre Estética: p. 506-508.
- WIEHL, Reiner. "Über den Handlungsbegriff als Kategorie der Hegelschen ästhetik". In: Hegel-Studien 6, Bonn 1971.
- WOLFF. "Hegels staats-theoretische Organizismus". In: Hegel-Studien 19 (1984).
- ZANDER, Hartwig. *Hegels Kunstphilosophie*. Eine Analyse ihrer Grundlagen und ihrer Aktualität. Wuppertal: Henn, 1970. 232 p. Bibliografia: 224-232.