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

ANELISE VALLS ALVAREZ

O conceito de ideal nos *Cursos de Estética* de Hegel

São Paulo
2014

ANELISE VALLS ALVAREZ

O conceito de ideal nos *Cursos de Estética* de Hegel

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

Área de Concentração: Estética e Filosofia da Arte

Orientador: Prof. Dr. Marco Aurélio Werle

São Paulo

2014

Nome: ALVAREZ, Anelise Valls

Título: O conceito de ideal nos *Cursos de Estética* de Hegel

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

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

À minha mãe, pela força.

AGRADECIMENTOS

Quero prestar o devido reconhecimento e agradecimento ao professor e, também meu orientador, Marco Aurélio Werle, por estar comigo nesta etapa da minha formação. Seu dedicado e sério trabalho transmitido também a cada um dos seus orientandos se repete no atento cuidado que acompanhou a produção desta dissertação.

À minha mãe, Algemira, meu exemplo valioso de ser feminino-materno, pela bravura-amorosa, que me apoia incondicionalmente nas minhas escolhas, nos meus projetos, nos meus desejos e devaneios. Minhas conquistas carregam a energia do seu torcer e do seu vibrar que me fazem mais forte e me expandem a crescer na vida na certeza de que este amor, esta preocupação e a liberdade que me concede sempre me acompanham.

À minha irmã, que mesmo longe é presente pela constante inspiração em ser uma mulher decidida, cheia de vigor e de força, que batalha muito e tem alegria em viver. O esmero em trabalhar antevendo um futuro rico de sentido nunca me permitiu desistir dos meus planos.

À minha vó, Genita, pelo afeto tão caloroso sempre, pela acolhida terna, serenidade e ‘receitas de vida’, que nutriu em palavras e sentimentos este trabalho.

Ao meu amigo-irmão, Eduardo Feijó, poeta de grande força inspiradora, que esteve sempre com a escuta presente, o coração aberto e uma palavra de incentivo em cada um dos momentos vividos na elaboração deste trabalho. Agradeço imensamente por ter colocado ‘mais sabor’ na minha vida no percurso pelo qual passei no tempo de leituras e reflexões, sem dúvidas isso faz toda a diferença para eu prosseguir.

Aos colegas e também amigos Valéria, Juliana, Caio e Marden, pelos encontros animados, discussões acaloradas, descontraídas e filosóficas.

À Carolina, pela doçura e pelo dom da palavra e da sensibilidade, cuja amizade em São Paulo me estimulou a amadurecer na vida e neste trabalho.

À todos os amigos de Porto Alegre que de alguma forma estiveram presente, me acolheram e foram decisivos com incentivos, visitas e conversas neste tempo.

Ao professor Victor Knoll, pela disposição em compartilhar seus conhecimentos profundos sobre o tema, bem como à leitura atenta e precisa

manifesta também em todos os apontamentos tão preciosos feitos no exame de qualificação.

Ao professor Ulisses Vaccari, pelas apreciações certas no exame de qualificação.

Às gurias da secretaria, em especial à Geni, que soube com coragem e audácia me ajudar em um momento difícil na universidade.

Ao CNPq, pela bolsa de mestrado concedida.

RESUMO

ALVAREZ, A. V. **O conceito de ideal nos Cursos de Estética de Hegel**. 2014. 115f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

A presente dissertação analisa a reflexão de Hegel sobre o conceito de ideal nos seus *Cursos de Estética* em uma comparação entre a posição ou a situação da arte na época antiga e na época moderna, e que medida o ideal corresponde a cada uma. A fim de acompanhar o modo como se posicionam estas configurações - e a maneira como estas abrigam o conceito de ideal – esquadramos o papel mesmo da arte em um plano mais amplo no sistema de Hegel. Em seguida, imersos neste domínio, as considerações associadas a estas esferas exploram, de um lado a figura de *arte clássica*, sobretudo o modo pelo qual a Grécia é tratada e exemplificada. As caracterizações detalhadas extraídas das esculturas gregas e a efetiva experiência social bela deste povo são o modelo que Hegel apresenta como o alcance pleno do ideal efetivo. Nesta perspectiva, articula-se o pensamento hegeliano com a influência fundamental que Winckelmann exerce nas observações feitas sobre esta temática. De outra parte, a *arte romântica* compreende as circunstâncias tanto do domínio da subjetividade e interioridade como as relações sociais burguesas carregadas de traços prosaicos e mundanos, que permite ao conceito hegeliano de ideal uma existência difícil. Neste outro estágio, a partir do avanço do espírito, é traçado o declínio da arte diante da multiplicidade das relações que perfazem o mundo, bem como são feitas as considerações sobre esta perda do ideal.

Palavras-chave: Ideal. Hegel. Estética. Arte clássica. Arte romântica.

ABSTRACT

ALVAREZ, A. V. The concept of ideal in Hegel's Lectures on Aesthetics. 2014.115f.Dissertação (Mestrado) –Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

The present dissertation analyzes the reflection of Hegel's concept of ideal in his Lectures on Aesthetics in a comparison between the position or situation of art in ancient and modern times, and in what measure the ideal corresponds to each one. In order to monitor how these settings are positioned – and the way that these deal with the ideal concept – the role of art in a broader plan in Hegel's system is explained. When immersed in this field, the associated considerations explore from one site the figure of classical art, especially the way in which Greece is treated and exemplified. Detailed characterizations drawn from Greek sculptures and beautiful effective social experiences from this people are the model that Hegel presents as the full range of effective ideal. In this perspective, the Hegelian thought is articulated with the fundamental influence that Winckelmann has on observations made on this subject. On the other hand, romantic art understands the circumstances of both the domain of subjectivity and interiority as the bourgeois social relations, charged with prosaic and mundane features, which allows the Hegelian concept of ideal a difficult existence. In this another stage, from the development of the spirit, the decline of art is traced before the relationships that make up the world, the same way that considerations are made about the loss of ideal.

Keywords:Ideal. Hegel. Aesthetics.Classical art.Romantic art.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Vênus de Medici	46
Figura 2 - Apolo de Belvedere	47
Figura 3 - Afrodite de Cnido	64
Figura 4 - Ménade dançante	65
Figura 5 - Ménade dançante	65
Figura 6 - Hermes que carrega o menino Dionísio	65
Figura 7 - Busto de Artemísia	67
Figura 8 - A Sagrada Família Canigiani	98
Figura 9 - Madona Sistina	99
Figura 10 - Sem-título	101
Figura 11- A Virgem do Chanceler Rolin	102
Figura 12. - Pátio de uma casa em Delft Posters	103
Figura 13 - O quarto	104

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 A ARTE SOB A ÓPTICA HEGELIANA	18
2.1 O papel da arte no sistema hegeliano	18
2.2 Considerações sobre a arte na Enciclopédia das Ciências Filosóficas	20
2.3 A figura da arte na Fenomenologia	24
3 EXPOSIÇÃO CONCEITUAL DO IDEAL HEGELIANO	35
3.1 O conceito do ideal em Hegel	35
3.2 Os traços fundamentais do ideal	38
3.3 O ideal e a natureza	48
3.4 A efetivação do ideal no sistema das artes	54
4 O IDEAL EFETIVADO NA ARTE CLÁSSICA	61
4.1 O ideal na efetividade do mundo grego	61
4.2 O ideal e Winckelmann	70
5 O IDEAL EFETIVADO NA ARTE ROMÂNTICA	76
5.1 A evolução do conceito de ideal: sua desintegração em uma nova realidade	76
5.2 A perda do ideal na arte romântica	80
5.3 O princípio da interioridade: desintegração do conceito de ideal	86
5.4 Fim da arte	88
5.5 A época de Hegel: divergências do quadro social - o ideal perdido	90
5.6. O ideal e o “domingo da vida”	93
6 CONCLUSÃO	106
REFERÊNCIAS	109

1 INTRODUÇÃO

O escopo principal deste trabalho consiste em investigar a concepção hegeliana de *ideal* no contexto da Grécia Antiga. Além disso, designa-se analisar qual o alicerce e exposição conceitual que Hegel faz do ideal em si, bem como sua configuração mais perfeita expressa como ideal clássico. Neste âmbito de intenção, para efeito de contraposição a este ideal, outro elemento que se faz valer diz respeito à apresentação que faz nosso filósofo da situação e o contexto do mundo moderno e também ao modo como este abriga o conceito mesmo de ideal.

Embora a noção de ideal na *Estética* de Hegel seja uma categoria que possui contornos e significados puramente especulativos, explorados no horizonte da filosofia kantiana e pós-kantiana, gostaríamos de nos deter inicialmente em nossa pesquisa, no posicionamento do conceito de idealidade na dimensão histórica que este comporta. Com efeito, é possível conjecturar o ideal articulando-se neste eixo estruturante da *Estética* hegeliana que apresenta como um dos seus traços a alternância e combinação de elementos e configurações no âmbito de uma discussão envolvendo a relação entre *Antigos e Modernos*. Podemos apontar na dialética hegeliana uma série de análises acerca da Antiguidade, tais como os temas da bela totalidade, do divino, do substancial ético, da harmonia entre o indivíduo e o todo, ao passo que, na modernidade, Hegel se ressentia com concepções tais como a cisão presente nesta sociedade agora burguesa, a subjetividade e a racionalidade reinantes. Com o reconhecimento dos antigos, a especificidade dos modernos fica um tanto quanto mais marcada, no fato da radicalidade da distinção no percurso que se delineia tanto nas obras de arte quanto na história. Apurar tais considerações associadas a estas esferas nos permite identificar o olhar que Hegel lança sobre o passado e sobre sua própria cultura e época tendo como horizonte o conceito de ideal. Assim sendo, ainda quanto aos objetivos propostos pelo projeto, assinala-se a tentativa de mostrar que o conceito hegeliano de ideal não permanece estático, mas evolui a um conceito cada vez mais *realista* da arte. Sobre este último aspecto condizente à realidade, poderíamos desdobrar o que foi dito anteriormente como pretendido nos seguintes eixos:

- a) em que medida o ideal corresponde à realidade dos *gregos*;

b) em que medida o ideal corresponde à realidade dos *modernos*.

Assim, a grosso modo, apresentam-se dois principais momentos de investigação: na primeira parte a análise do conteúdo e objeto da Ideia Universal do ideal, seja na sua relação com o belo artístico, seja na relação mais precisa do ideal com a natureza. E, a fim de ganhar perspectiva e chamar os autores que retrataram este mesmo tema, no andamento da construção da formulação da concepção de ideal hegeliano, iremos aproximar as influências de Winckelmann, bem como abrir diálogo com Schiller. Ora, na remontagem do discurso hegeliano é adequado, se não necessário, focalizarmos historicamente os desdobramentos que remontam ao pensamento do século XVIII, inclusive para indicar o empreendimento comum a que vários pensadores estavam inclinados.

Dentre os textos da estética hegeliana, nossos principais objetos de análise serão aqueles referentes à primeira parte dos *Cursos de Estética*¹ que trata da *Ideia do belo artístico ou o Ideal* nos três capítulos que tratam do *Conceito do Belo em Geral, o Belo natural e o Belo Artístico ou o Ideal* respectivamente. Além disso, a segunda parte também incidirá em nossa pesquisa, no que diz respeito à segunda seção sobretudo o capítulo segundo que trata do *Ideal da Forma de Arte Clássica*.

Uma vez tratado o domínio conceitual da idealidade e os componentes que isto abrange, um segundo aspecto da pesquisa pretende não ficar na mera abstração, mas, como exigência do próprio Hegel em seu sistema mesmo, contemplaremos o domínio da arte, explorando então aquela exata unidade/conciliação entre o ideal e a realidade. Nosso intuito é analisar as configurações exemplares tidas pelo autor dos *Cursos de Estética* e o grau que elas atingem na idealidade. Daí se segue a seleção da escultura como sendo relevante para percebermos a vitalidade do ideal no pensamento hegeliano. Destarte, não desejamos, porém, nutrir nostalgia pelo passado, como também não era de fato o desejo de Hegel. Neste sentido, iremos trazer à tona a época moderna com seu caráter e consciência racional-crítica e desconstruir (ou reconstruir) o modo pelo qual a Grécia é reavivada como horizonte de pensamento e ação.

¹As citações deste trabalho têm como referência os **Cursos de Estética** (cuja abreviação usada em nota será *C.E.*) – volumes de I a IV, publicados pela Edusp de 1999 a 2004, tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle, consultoria de Victor Knoll, que se baseiam na edição *Werke [in 20 Bänden]*, Frankfurt amMain, Suhrkamp, 1986. As *Vorlesungen über die Ästhetik* compõem os volumes 13, 14 e 15 e foram reeditadas por Eva Moldenhausner e Karl Markus Michel com base na 2ª edição de 1842, organizadas por Henrich Gustav Hotho.

Assim, a primeira parte de nossa investigação intenta delinear a arte no sistema hegeliano. É importante, pois, que abordemos com mais vagar esta perspectiva estética hegeliana, cujo ponto de fuga do sistema tem o conceito de “*belo ideal*”, e localizar como a arte opera nas considerações que figuram o espírito. Assim, nossa estratégia para a compreensão desta temática no sistema hegeliano passa previamente também por uma análise do momento da arte na *Fenomenologia do Espírito*, uma vez que esta apresenta as primeiras indicações do fenômeno da arte para a problemática sobre a qual nos designamos. Este primeiro momento de aproximação, no qual nos debruçamos com o lugar e o papel que a arte ocupa e engendra nesta obra, segrega aspectos e conceitos que nos são úteis no decorrer do exame na *Estética*, onde podemos assinalar a *religião* como um dos quais que tem mais importância.

Consideradas as apreciações quem a arte cumpre neste primeiro momento, nosso trabalho apresenta as especificidades do ideal no plano puramente conceitual. Aqui apresentamos os conteúdos mais essenciais a tal conceito, seu significado dentro da obra hegeliana, seus traços fundamentais e determinidades verdadeiras. Porém, como o projeto hegeliano reside em um ponto de transição entre uma filosofia abstrata do belo e a estética empírica², é necessário que tratemos do conceito hegeliano de ideal em sua efetivação histórica que se dá plenamente no *mundo grego*. Neste sentido, abordaremos a *arte clássica* como norteadora desta noção, época por excelência que expressa de maneira mais perfeita a adequação entre conteúdo interior e forma exterior. Nesta justa valorização da arte dos gregos, a *escultura* desponta como a mais perfeita totalização do espiritual com o sensível, do infinito com o finito, que recebe devidamente seu espaço em nosso estudo.

Esta perspectiva moderna de encontrar a exemplaridade máxima na figura da Grécia antiga possui fortes compromissos com o pensamento representado por Winckelmann em suas obras da segunda metade do século XVIII³. Com efeito, é possível vislumbrar este autor como fundamento das análises e reflexões hegelianas, que as adere nas caracterizações detalhadas da expressão de

² Em outras palavras, articula compreendendo elementos tanto da história quanto da crítica em um discurso que agrega a um tempo a universalidade e a particularidade.

³ Esta relação será investigada mais profundamente ao longo da pesquisa, para tanto, no utilizaremos da análise de textos hegelianos e de Winckelmann. Ainda é possível indicar o comentário do historiador de arte Ernst Gombrich, cujo artigo “Hegel e a história da arte” publicado na revista Olhar (2006) toca nesta mesma questão.

autonomia, no repousar sobre si mesmo, na vitalidade livre, penetração total do natural e do material, suavização, animação e batizo com a alma do mármore nas obras escultóricas. Hegel inclusive o faz com elogios⁴ de *inteligência e prudência, intuição e instrução própria* a Winckelmann e assegura que a partir das obras-primas da escultura grega é possível extrair o que o ideal deve efetuar. Certamente Winckelmann, ao descobrir o espírito e o sentido da alma clássica, indicou a necessidade de indagar diretamente nas obras de arte a ideia que as informa⁵. Assim, concedemos também um espaço próprio para refletir sobre estas questões do modelo que teve tamanha importância e influência na visão de Hegel.

Aqui cabe enquadrar Hegel com outros pensadores na metade do século XVIII com a “descoberta” da Grécia, isto é, compreender a referência do ideal de Hegel na relação com as efervescências do pensamento da sua época, tendo em conta a cultura alemã neste momento, no valor que a Grécia tinha para grande parte dos intelectuais deste período. Já citamos anteriormente a importância de Winckelmann e Schiller, mas há de se notar outros que pertenciam tanto ao Classicismo de Weimar como à primeira fase do Romantismo: como Goethe, Lessing, os irmãos Schlegel, Schelling, Novalis e Hölderlin⁶. É indiscutível o movimento que todos estes operavam na busca de si mesmo e ao ideal humano na antiguidade clássica⁷. O mundo grego era o terreno almejado, um modelo admirado

⁴ Cf. C.E. III, p. 123

⁵ Cf. PIÉROLA, Raúl Alberto. **Hegel y la estética**. Tucumán Univ. Nac. de Tucumán. Instituto de Filosofia, 1956 bem como às análises de Winckelmann em **Reflexões sobre a arte antiga**. Porto Alegre: Movimento, 1975.

⁶ Como nota Wilfried Malsch: “Não há nenhuma razão objetivamente suficiente para se opor o assim chamado ‘classicismo alemão’ ao romantismo da primeira fase, quando reconhecemos em ambos os grupos a esperança cultural histórico-universal seguindo a orientação do arquétipo grego como o elemento concordante de suas reflexões e poesia. Este elemento pertence à época histórica na Alemanha dos dez a quinze anos após a Revolução Francesa. É a época preparada por Winckelmann, Klopstock, Kant, Lessing, Wieland, Herder e Karl Philipp Moritz, na qual, estimulada pelas esperanças fracassadas da Revolução, foi invocada no campo do pensamento e da poesia a emancipação burguesa como libertação geral da humanidade”. Cf. *Die geistesgeschichtliche Legende der deutschen Klassik. Die Klassik-Legende*. Org. por Reinhold Grimm & Jost Hermand. Frankfurt a.M.: Athenäum Verlag 1971, p.132.

⁷ Tratamos do fundo filosófico no qual explica porque todos estes autores podem situar-se sob a mesma perspectiva: referimo-nos a autoridade que o passado possui em cada um deles, no que a Antiguidade tem de preeminente. “Na realidade, o maior problema de opor o romantismo ao classicismo é – segundo Andrade – que não se consegue explicar como os gregos permaneceram centrais para o pensamento romântico, saudados como a fonte original para qual a cultura devia voltar os olhos. Não por acaso, no que diz respeito ao cunho classicista da maturidade de Schiller e Goethe vivida na cidade de Weimar, existem mais convergências com seus contemporâneos românticos situados em lena do que discordâncias ‘os paralelos entre os dois grupos de autores, classicistas e românticos, parecem óbvios’, tanto que é comum acusar os românticos de nostálgicos” ou de estarem sob a tirania da cultura grega, o que, a rigor, não é o caso. “É verdade, contudo, que

no qual os alemães investiam em conhecer profundamente para conhecerem-se a si mesmos e a formação de seu próprio terreno e casa. A sensação de reformulação ou desamparo frente à modernidade fez com que um conjunto de pensadores se voltasse a propor um vínculo entre a modernidade à luz do ideal clássico. Daí a intenção de apurar quão forte o conceito de ideal ganha absorvendo ou não outras leituras e concepções, mais precisamente, o que o século XVIII produziu em torno desta temática. Certamente eles compreendem este passado como renovação para o presente. Em uma ordem que se dá pelo primado de características como as da reflexão, razão, interioridade e subjetividade, a mentalidade filosófica apresentava um entusiasmo em uma busca do homem revelada na nostalgia pelo original, autêntico, harmonioso, em uma espécie de rebeldia contra a fragmentação da imagem do mundo moderno.

Não cabe aqui uma exposição detalhada do que cada autor tratou em seu sistema filosófico, nosso interesse é somente pensar neste projeto intelectual baseado no interesse comum de uma contínua formação espiritual que estes pensadores reuniam. Assim, cabe de antemão recordar que esta reflexão teve seu ponto precursor em Winckelmann cuja contribuição em dois aspectos fundamentais seria: 1) o modo inédito como ele apreende a arte grega e 2) a sugestão aos modernos que imitem tal arte superior a fim de fazerem uma arte autêntica. Esta nova valorização da Antiguidade é um fato de ilimitada importância à cultura europeia, que passará a prestar atenção aos antigos. Neste sentido, podemos afirmar que os modernos foram capazes de interagir com a Antiguidade.

Devido à consciência da finitude do homem, a resolução desta cisão (do finito com o infinito) era um tema presente para os autores da época de Hegel. Neste desejo de reconciliação com a natureza, a questão tratava-se de deslocar para a Antiguidade: o que os autores debatiam a este respeito se devia principalmente por verem nos gregos a possibilidade criada para tal reconquista. Na modernidade os deuses encontravam-se distantes a ponto de terem de buscar no próprio homem o fundamento que possibilitava o retorno deste à sua origem, reconciliando-o com o

os primeiros românticos buscavam, nas palavras de Friedrich Schlegel, 'a perspectiva de um classicismo crescendo sem limites'. Cf. ANDRADE, P. D. de. Neo, pós ou anticlassicismo: a forma romântica de olhar para a antiguidade grega. **O que nos faz pensar**, PUC-RIO, nº 24, outubro de 2008, p. 189.

todo. Por esse motivo, por exemplo, Hölderlin julgava indispensável aprender com os gregos como retornar a sentir-se em casa, a estar em conexão com a pátria.

Citamos como exemplo Hölderlin, mas o fato é que esta inclinação se aplicava a todos os pensadores da época, que entendiam a ponte entre o mundo cindido e o mundo em união como o momento de reflexão sobre a modernidade. Isso compreendia a ruptura definitiva entre o espaço próprio de experiência, a impossibilidade do retorno ao passado, através da busca do exemplo ou da origem, e o momento que viria a seguir que se encontrava aberto ao desenvolvimento progressivo do espírito, no qual o homem é levado a buscar em si mesmo a fundamentação da sua existência, afastando de si a relação teológica com o mundo. A concordância entre o humano e o divino, entre a parte e o todo, particular e universal ou espírito e suas manifestações dá a base sobre a qual se desenvolve as reflexões que na modernidade os homens elaboram sobre si mesmos e sobre o mundo⁸.

Além destas considerações com tais autores, no estudo do conceito hegeliano de ideal ao qual nos dirigimos neste trabalho, é importante salientar que o filósofo, ao estabelecer tal noção, se vê em uma série de dificuldades, dentre as quais uma das mais notórias diz respeito ao embate com as contrastantes ideias de Karl Friedrich von Rumohr⁹. Às voltas com o conceito do belo em geral, Hegel opõem-se com o indeterminismo e abstração do qual se ocupa tal teoria que entende que

⁸ De uma forma bem sucinta, podemos dizer que o que estava em jogo era a decisão da imitação ou não dos gregos, isto é, se se defendia a Antiguidade e o ideal da arte, uma vez que representava o apogeu na história do espírito ou se, por outro lado, ficava-se do lado dos progressos e inovações da modernidade, enquanto independentes do passado clássico. A predisposição destes pensadores compactuava com a exemplaridade e a perfeição presentes na Antiguidade grega clássica, considerando as produções desta época o ideal por excelência, bem como o próprio seio cultural e social que possibilitava aos indivíduos o reconhecimento e o pertencimento da totalidade. Este ideal da perfeição e do equilíbrio estava em plena discrepância com a realidade política, sociocultural e econômica da época de Schiller e Goethe, por exemplo; e viam que por meio da arte isso podia ser feito, como quando Schiller reconhecia que cabia à arte o papel de purificar a humanidade. O que é importante salientar aqui é que é este belo ideal, que não se configura no mundo real destes autores, o mote cujas produções literárias modernas pretendem prefigurar. Suas tentativas baseiam-se na harmonia existente nas produções dos gregos antigos.

⁹ Karl Friedrich von Rumohr (1785-1843). Michael Hatt e Charlotte Klonk apontam o autor como uma figura significativa por ser o precursor em uma nova maneira de se pensar a arte bem como um representante da antiga tradição. Eles alegam que Rumohr em seus três volumes sobre a pesquisa da Renascença na Itália (**Italienische Forschungen**, 3 vols., Berlim e Stettin - 1826-1831) marcam um novo começo na história da arte. O primeiro levanta a questão de seu próprio método e a relação deste com seus predecessores: abre dois longos capítulos dedicados a esta questão. Neles Rumohr descreve suas diferenças com a estética hegeliana, ainda que esta não tivesse sido publicada ainda, o autor já era bem familiarizado com as ideias de Hegel. Sua discussão fica em torno de três noções importantes que são centrais para o *connoisseur*, a saber, maneira/estilo, caráter artístico e metafísica da individualidade. Esta última noção aparece no contraponto que Rumohr faz

[...] a beleza abrange – no sentido o mais universal e, se se preferir, moderno – todas as propriedades das coisas que, ou estimulam o sentido do olhar, satisfazendo-o ou, por meio dele, estimulam a alma e alegram o espírito¹⁰.

Rumohr reduz o belo a um sentimento de agrado, alegria e comprazimento, o qual Hegel afasta afirmando que “existem certamente matérias mais ideais e superiores para a arte do que a exposição de tal alegria e valor burguês em particularidades em si sempre insignificantes”¹¹. Rumohr é averso ao conceito hegeliano de ideal, não conjugando no fenômeno da arte o exterior com o espírito, não reconhecendo fins e interesses mais sérios, que a arte coloca como superiores na atividade e exposição do espírito através de suas criações. “Rumohr exige, em sua polêmica contra o ideal, que o artista deve lançar-se totalmente aos braços do estudo da natureza”¹², o que Hegel discorda, preocupando-se com as peculiaridades da beleza artística, não natural. A relação mais precisa do ideal com a natureza também se circunscreve em um capítulo deste trabalho, onde é possível entrever uma série de modificações operadas pela atividade espiritual que põe em relevo, por exemplo, o energético, o essencial e o característico na obra-de-arte. Além disso, os objetos artísticos são elevados pelos artistas uma vez que estes os consolidam em duração e permanência, ao passo que na natureza é passageiro. Enquanto modifica este seu ser-outro – o natural – o espírito o faz de acordo com o que lhe interessa, como suas próprias intenções e fins. O espírito alcança algo como resultado de sua ação: sua construção é posta por meio de seu próprio interesse que é mediado pela autonomia, liberdade e vontade que permanecem e determinam as circunstâncias nas quais seu produto se efetiva.

Deslocando a leitura de caracterizações da figura exemplar que atinge o conceito hegeliano de ideal e indo em direção ao contraste possível que o percurso deste projeto visa, voltemo-nos para o domínio mais geral no qual concorda este termo médio que é a arte no sistema hegeliano, esfera que se insere entre a pura

aproximações ao conceito de ideal em Winckelmann e Hegel, sustentando uma terceira versão que corrobora sua versão do método do connoisseur. Para Rumohr, o estilo é sempre a conjunção da harmonia e unidade da forma artística, não importando qual sua figura artística. Assim, se opõe à estética hegeliana, a qual sabemos é história e, portando, cada figura artística de uma época expressa diferentes valores em diferentes tempos. Cf. HATT, M.; KLONK, C. **Art history: a critical introduction to its methods**. Manchester: Manchester University Press, 2006

¹⁰ RUMOHR apud HEGEL. Cf. C. E. I, p. 182

¹¹ Cf. C. E. I, p. 182.

¹² Cf. C. E. I, p. 182-3.

empiricidade das análises dos detalhes e a pura sistematicidade da teoria. Lembremos que neste mesmo sistema não há a limitação da arte apenas como uma descrição da história do passado, mas busca-se ao mesmo tempo pensar a arte em sua destinação específica e situação presente. Sendo assim, reservamos espaço para aproximar a atmosfera da modernidade com os temas desenvolvidos sobre o ideal clássico segundo a óptica hegeliana. Ora, se para Hegel a arte é livre e a Ideia lhe dá existência, vitalidade e eficácia, produzindo-a e dando-lhe sucesso, os demais capítulos circunscrevem-se em abrir margem à leitura que busca compreender as circunstâncias na cultura moderna a fim de investigar até que ponto o ideal ainda obtém êxito e reencontra a si mesmo.

Assim sendo, vemos que a questão do ideal hegeliano na época moderna é transposta para o domínio da subjetividade. Nosso autor afirma, pois, que “o verdadeiro conteúdo do romântico é a interioridade absoluta, a Forma correspondente é a subjetividade espiritual, enquanto apreensão de sua autonomia e liberdade¹³”. Além disso, o conceito de idealidade possui uma existência difícil no contexto das relações burguesas e do Estado. No entanto, a arte procurou se afirmar a partir de uma perspectiva distinta seja a partir da arte cristã, seja através da pintura holandesa. Neste sentido, cabe apontar a terceira seção da parte III que trata da arte romântica que apresenta tais aspectos para nosso estudo.

Assim, na primeira fase da arte romântica se encontra a representação da Paixão de Cristo (o sofrimento, o sacrifício e a morte) no qual a arte perde a serenidade e equilíbrio clássico, onde o belo deixa de ser um ideal paradigmático e avança, a partir do Renascimento, para criar formas artísticas ligadas à realidade reduzida ao mundo privado e subjetivo do sujeito. Agora o elemento humano subjetivo está no centro da época moderna, o “humanus” é exposto como o “novo sagrado” segundo todo um leque de possibilidades, ações, circunstâncias, contextos e caracteres. Segundo Werle, podemos observar que, a arte em seu estágio final e, portanto, moderno, apresenta em si mesma dois momentos: a saída do absoluto para a sua efetividade cotidiana e ao mesmo tempo a busca de uma idealização reflexiva deste cotidiano diante do absoluto¹⁴.

¹³ Cf. C.E. II, p.253.

¹⁴ WERLE, Marco Aurélio. Hegel e W. Benjamin: variações em torno da crise da arte na época moderna. **Kriterion** [online]. 2004, vol.45, n.109, pp. 32-45.

2 A ARTE SOB A ÓPTICA HEGELIANA

2.1 O papel da arte no sistema hegeliano

A *Estética* de Hegel oferece este extraordinário caráter de apresentar a arte em uma investigação ancorada num sistema cujo nível de tratamento é meta-histórico: filosofia voltada de um lado para o espírito, de outro, para as formas concretas nas quais temporariamente ele se efetua (tornando-se assim histórico-transitório). Sua exploração baseia-se tanto no nível teórico-conceitual quanto concreto-histórico da arte. Ernst Gombrich¹⁵ fala dos *Cursos de Estética* como uma primeira tentativa de abranger toda a história da arte e colocá-la num sistema. Mas, antes mesmo de detalhar os pontos que nos interessem dentro deste sistema, é importante voltar um passo atrás e olhar para o sistema hegeliano como um todo e perceber como a arte se insere no campo deste sistema maior, como ela está inscrita e a partir daí analisar os temas os quais nos interessam. Assim, devemos articular, pois, primeiramente, a arte na esfera do espírito absoluto. Busquemos, então, a gênese especulativa da acepção de arte em Hegel.

No processo de tomada de consciência do espírito, tido ao longo do sistema de Hegel e de suas obras, cabe à arte um papel importante, sua doutrina categorial estética era uma parte inseparável de todo o seu sistema filosófico, encarada como um elo necessário com a filosofia (lembremos que Hegel trata da filosofia da arte). O filósofo reconstrói na arte o efeito do espírito da época - *Zeitgeist*. Tal tratamento vai sendo desenvolvido ao longo dos anos, até o tema ser abordado em forma de aulas. Tais cursos são ministrados pelo filósofo nos anos de 1820-21 – inverno, 1822 – verão, 1826 – verão e 1828-29 – inverno, e posteriormente ganham o formato de obra póstuma, através da compilação de seus alunos, no qual a de Heinrich Gustav Hotho nos serve aqui como referência.

Os *Cursos de Estética* são, muitas vezes, recepcionados como fonte de referência para uma compreensão e exposição histórica e concreta das obras

¹⁵ GOMBRICH, Ernst H. Hegel e a história da arte. Revista **Olhar**/Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos – Ano 8, Nº 14-15 (Jan-Jul e Ago-Dez/2006) – São Carlos: UFSCar, 2006, p.25-39.

particulares de arte, atendo-se na abrangência que Hegel dá à produção artística até sua época. De fato, Hegel foi um amante das artes, cujo contato com tal mundo era frequente e familiar, dedicando-se a visitas a museus, exposições, óperas, concertos, etc. Certamente, Hegel diz que a tarefa espiritual consiste na apreciação estética de obras de arte e no conhecimento de circunstâncias históricas que condicionam a mesma. Para ilustrar melhor, vale lembrar-se da passagem onde Hegel diz:

[...] toda obra de arte pertence à sua época, ao seu povo, ao seu ambiente e depende de concepções e fins particulares, históricos e de outra ordem. Neste sentido, a erudição em arte exige igualmente uma ampla riqueza de conhecimentos *históricos*, que devem ser, além disso, muito *especializados*, tendo em vista que a própria natureza individual da obra de arte está referida ao singular e necessita do que é especializado para sua compreensão e esclarecimento¹⁶.

Nos escritos anteriores aos *Cursos de Estética*, a arte é retratada sob uma exposição conceitual mais fechada, justamente mais filosófica e encolhida a um entendimento teórico circunscrito no sistema lógico hegeliano. O que aqui nos serve como resgate e elucidação na compreensão do momento determinado pelo fazer artístico e todas suas concepções, é a *Fenomenologia do Espírito* que apresenta, por exemplo, nos capítulos VI e VII, a arte como um momento indispensável no percurso do espírito em direção ao saber absoluto. Ela é o resultado do trabalho mediador do espírito frente ao imediato, um “trabalho instintivo que, submerso no ser-aí, trabalha para dentro e para fora dele”¹⁷. Ou seja, ao aproximar sua concepção de arte como manifestação do espírito, Hegel exclui a ideia de um belo natural e concentra-se sobre o desenvolvimento do belo artístico. Com isso instaura uma dimensão especulativa potencialmente explicativa para as artes posteriores àquele tempo histórico. A condição para tanto é uma correta compreensão do contexto no qual essa concepção de arte aparece. Assim, é possível que se confirme a ideia segundo a qual é necessária uma análise rigorosa da estética hegeliana que pressupõe a compreensão do desenvolvimento geral de seu sistema, pontuados em elementos específicos do mesmo.

¹⁶ Cf. C.E. I, p. 38.

¹⁷ HEGEL, G. W. F. **Fenomenologia do Espírito**. Petrópolis, RJ: Vozes: Bragança Paulista: USF, 2002, p. 475 (§702) - cuja abreviação usada em nota será F.E.

Legitimamente, a segunda parte dos *Cursos* apresenta uma análise cujo interesse recai nas obras e história da arte, porém, uma leitura correta e profunda da primeira parte da obra permite vermos quais concepções filosóficas importantes perfazem capítulos de caráter especulativo, cujas definições são demasiadamente preciosas neste trabalho para nossa investigação das reflexões hegelianas.

2.2 Considerações sobre a arte na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*

Importa marcar que outra forma possível de fundamentação da arte ocorre no âmbito do Espírito Absoluto, que se filtra aqui através da *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*. É sabido, pois, que a dimensão artística admite afinidades com as outras figuras do Espírito Absoluto, a saber, a religião e a filosofia. Estas três figuras estão imanentes no processo e correspondem a este, uma vez que se encontram também imersas no percurso lógico e histórico. À medida que a sensibilidade é reduzida no campo de interesses do espírito, a arte tem seu papel e lugar também diminuídos. Ainda que seja inevitável nos referirmos a esta problematização do fim da arte, o que nos interessa marcar nesta abordagem é o lugar que ela ocupa dentro da esfera absoluta que Hegel delinea.

A primeira forma sob a qual o espírito atinge o saber absoluto é na intuição sensível, o que suscita a experiência cognitiva da arte. Neste momento inicial, o espírito assume uma verdade cuja significação reside na conexão entre o sensível particular e o conteúdo que a universaliza, transpondo esta junção em uma configuração da aparência individual, que consiste ela mesma em uma produção de arte, em um objeto artístico belo. Neste estágio, a arte é ela mesma esta união e não ocupa um grau inferior, auxiliar ou coadjuvante no movimento do espírito, senão que ela mesma, efetivamente, é uma via suprema pela qual o espírito toma consciência da sua verdade. Este é o sentido absoluto da arte¹⁸.

¹⁸ O lugar da arte, em grande medida, sempre esteve entrelaçado à religião no sistema de filosofia de Hegel. Segundo Ugarte (2010), seja nas lições de Iena, em 1805-6, no qual Hegel dita um curso sobre Filosofia Real, seja na Fenomenologia do Espírito (1807), a arte aparece associada a uma figura religiosa. Destarte, “só a partir da redação da *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, Hegel dá à arte um lugar autônomo e independente da religião, sem rebaixar em nenhum momento seu estatuto ontológico.” Para Ugarte é somente aqui que a arte deixa ‘de ser um véu que cobre a verdade’ e passa a ocupar um lugar preeminente junto com a filosofia e a religião. “Porém, a independência da

A arte¹⁹ é um dos meios que dissolve a separação do espírito com a natureza, apresentando esta oposição na forma da configuração artística sensível.

O espírito subjetivo e o espírito objetivo devem-se ver como o caminho pelo qual se aperfeiçoa esse aspecto da *realidade* ou da existência. O espírito absoluto é tanto a *identidade* eternamente essente em si, quanto retornando e retornada a si mesma: é a *substância* una e universal enquanto espiritual, o juízo [que a reparte] *em si mesma e em um saber, para o qual* ela existe como tal²⁰.

A religião e a filosofia são outros meios que consistem em superar a contradição, revelando a verdade enquanto reconciliação e mediação; a religião a faz penetrando no mundo pela via da representação e a filosofia, por sua vez, possui uma penetração pensante. Assim, estas três práticas²¹ – que são desenvolvidas pelo espírito absoluto – unem-se e assemelham-se por conceber o mundo fragmentado pela perspectiva da unidade. Assim:

[...] torna-se tarefa da filosofia superar estas contraposições, isto é, mostrar que nem em sua abstração nem outro em idêntica unilateralidade possuem a verdade, mas ambos se solucionam por si; a verdade está apenas na reconciliação e mediação de ambos e esta mediação não é uma mera exigência, mas o que em si e para si

arte em relação à religião não é patente no caso da primeira edição da *Enciclopédia* em 1817, destinada a suas classes na Universidade de Heidelberg. Nesta primeira edição da *Enciclopédia* de Heidelberg o 'espírito absoluto' se divide nos seguintes pontos: A) a religião da arte (§§ 456-464), B) a religião revelada (§ 465-471) C) A filosofia (§§ 472-477). Nesta primeira edição da *Enciclopédia* a arte permanece dentro de umas das figuras religiosas (a religião da arte), tal e qual sucedia com a *Fenomenologia do Espírito*. Contudo, nas edições posteriores da *Enciclopédia* em 1827, onde se duplica o volume da primeira, e em 1830, a arte constitui um momento próprio dentro do 'espírito absoluto', que passa a dividir-se em A) A arte, B) A religião e C) A filosofia. A partir deste momento a arte passa a constituir o primeiro momento do 'espírito absoluto'.“ (tradução nossa). Vale lembrar que paralela a esta conquista da arte na *Enciclopédia* de Hegel, o conteúdo dos *Cursos de Estética* está sendo lecionado até 1830. Cf. UGARTE; Cubo. Hegel y el fin del arte. **Hybris** - Revista de Filosofía, norte américa, 2010, p. ? Disponível em: <http://revistas.cenaltel.cl/index.php/hybris/article/view/10> (tradução nossa)

¹⁹ De acordo com Rosario Casas é preciso ter em mente o fato de que Hegel concebe a obra de arte não como mera portadora de uma mensagem. Ao contrário, ele entende a obra de arte como uma relação entre Forma e Conteúdo cuja unidade destes dois elementos distintos a qualifica enquanto tal. A obra de arte para Hegel é um diálogo, é um mundo criado, feito, cujo caráter de produção deve ser enfatizado. Esta unidade indissolúvel de Forma e Conteúdo se concretiza em uma configuração sensível cuja aparência individual é ligada à intuição e por isso mesmo não pode fazer o mesmo que a filosofia. Cf. CASAS, Rosario. Hegel y la muerte de arte. In: **La nostalgia de lo absoluto: pensar a Hegel Hoy**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008.(tradução nossa)

²⁰ Cf. HEGEL, G. W. F. **Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Compêndio**: Volume 3, a Filosofia do Espírito. Tradução de Paulo Meneses. São Paulo: Loyola, 1995, (§553-4) p. 339.

²¹ É preciso deixar claro aqui que estas atividades não devem ser entendidas como uma hierarquia na qual a arte faz pior o que a filosofia faz, uma vez que elas se distinguem apenas na forma como apresentam a verdade do espírito, compartilhando todas do mesmo conteúdo absoluto.

está realizado [*Vollbrachte*] e o que constantemente se realiza [*Vollbringende*]²².

Esta correspondência materializada pelo ideal no mundo grego indica que o “significado espiritual da arte começa e termina em uma temporalidade específica: o passado”²³. A arte clássica, que possibilitava ao espírito a sua plena satisfação, já não dá mais conta desta relação com a totalidade; a arte e o valor estético apreendido pela sensibilidade se dissolvem por um interesse espiritual agora detido na atualidade que não abarca uma compreensão integral do seu momento histórico, mas é mais um reforço da relação com o interno, sob uma valorização da avaliação da subjetividade.

A satisfação do espírito que se lograva plenamente na forma de arte clássica já não se dirige ao objeto senão ao ponto de vista que se oferece à inteligência figurativa. A arte é agora um assunto do passado porque o olho que a aprecia na atualidade já não assume uma compreensão histórica e objetiva de sua origem, e sim é em relação com o gosto interno subjetivo. O valor estético da figura artística se dissolve por um incremento na valorização do juízo subjetivo ²⁴.

Neste sentido, esta ruptura da arte, enquanto uma forma do saber absoluto do espírito é necessária, uma vez que a necessidade vital do espírito está às voltas com um reconhecimento religioso e depois filosófico. A individualidade, a qual o espírito agora cumpre, translada da arte à religião e posteriormente à filosofia. A interioridade se experimenta gradativamente na sua força ao longo destas três formas do saber absoluto ao longo do processo dialético. Estas três esferas dão conta da efetivação dos interesses substanciais do espírito bem como realizam a sua liberdade:

Por mais que se possa alertar para a amplitude do conceito de razão em Hegel, que ultrapassa o âmbito meramente subjetivo e atinge a realidade efetiva, também chamada de objetiva, deve-se reconhecer a preocupação de Hegel em superar a própria dicotomia sujeito-objeto, característica de uma etapa significativa da história da filosofia, não por meio de um pensamento filosófico considerado pré-reflexivo, ou mais ligado aos sentimentos e à intuição, mas sim por meio de um pensamento que ultrapasse e suspenda a abstração do

²² Cf. C.E.I, pag. 73.

²³ Ibid., p. 185.

²⁴ Cf. RODRÍGUEZ, J. S. B. Sobre la muerte del arte em las Lecciones de Estética de Hegel. *Universitas PhilosoPhica*, 59, año 29, p. 185.

chamado entendimento, ou seja, de um pensamento que seja racional porque capaz de conceber a racionalidade também de forma objetiva, ou mais precisamente, de forma absoluta²⁵.

A espiritualidade inicialmente usa o meio sensível para se expressar, seu meio de expressão é o material sensível; a formação e a autoconsciência do espírito dilatam-se desta maneira neste momento. De fato, a arte não apresenta a ideia no elemento reflexivo do conceito, (esse é o trabalho da filosofia, e sobretudo da Lógica),

[...] mas é a apresentação sensível do absoluto e, por conseguinte, é o por em obra e realização da verdade na forma da exterioridade que constitui a intuição. 'O fim da arte é a exposição do absoluto' e seu conteúdo é a ideia.²⁶

E, aproveitando-se mais uma vez das palavras de Hegel, ele afirma que a arte

é a *intuição* e representação concretas do espírito *em si* absoluto como do *ideal* – da figura concreta nascida do espírito subjetivo, na qual a imediatez natural, que é apenas um *signo* da ideia, se transfigura em expressão desta, pelo espírito ficcional, de modo que a figura nela não mostre, aliás, nada de outro; [é] a figura da *beleza*²⁷.

O jogo aqui se revela como interdependente: na produção da figura ou da obra de arte, de um lado é necessário um material exterior dado e de outro é preciso que a intuição e ação espiritual possam, a seus modos, exprimir seu conteúdo próprio nestas formas dadas pela natureza, reelaborando sua significação, transformando, penetrando e, portando, mediando a intuição pelo espiritual.

A unidade é aqui ainda imediata, a intuição não permite que a unidade seja espiritual cujo natural seria permeado pelo ideal e, acarretando na suspensão da natureza; nem o conteúdo do espírito estaria em relação somente consigo mesmo. A imediatidade da natureza com o espírito o conduz a uma liberdade que, afetada justamente por esta imediatez, não carrega presente consigo a reflexão sobre si do

²⁵ GONÇALVES, M. C. F. **Sobre a possibilidade da unificação entre filosofia e poesia no sistema de Hegel**. 2012, p. ?(Apresentação de Trabalho/Conferência ou palestra). Disponível em: http://hegelbrasil.org/gthege/arquivos/Marcia_cristina_ferreira.pdf. Último acesso: 4 de novembro de 2013.

²⁶ UGARTE, op. cit., p. 10.

²⁷ Cf. HEGEL, G. W. F. **Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Compêndio**: Volume 3, a Filosofia do Espírito. Tradução de Paulo Meneses. São Paulo: Loyola, 1995, (§556), p. 341.

espírito ou do sujeito, que permanece neste momento da arte ausente de interioridade subjetiva.

Com isso se rejeita o princípio da imitação da natureza na arte, a respeito do qual nenhum entendimento é possível com uma oposição tão abstrata; enquanto o [ser] natural for tomado apenas em sua exterioridade, não como forma natural rica-de-sentido, característica e significado do espírito²⁸.

Deste modo, a obra de arte para ser bela é gerada com a marca do espiritual que não pode trazer consigo ou imprimir em sua produção nada de abstrato, contingente ou particular, devendo antes ser o produto de algo cujo traço essencial, ou melhor, cujo conteúdo próprio seja a expressão do Deus. É por esta via que se alcança a bela arte, que encontra sua configuração adequada, livre e purificada de qualquer outro elemento alheio ao sensível e espiritual.

O gênio do artista e dos espectadores, na sublime divindade cuja expressão é alcançada pela obra de arte, está com o próprio espírito e sensação em casa, satisfeito e liberado: a intuição e a consciência do espírito livre está proporcionada e conseguida²⁹.

A bela arte, por apresentar seu saber imediato ligado ao sensível, tem neste modo de apresentação sua própria restrição e, por isso, o espírito absoluto suspende a figura do saber no qual consiste a arte. O espírito é agora “segundo o conteúdo, o espírito essente em si da natureza e do espírito; segundo a forma, é antes de tudo para o saber subjetivo da representação³⁰”. Em uma ordem gradativa, o espírito na esfera do absoluto se aproxima de momentos que correspondam mais a sua verdade, deixando para trás o sensível e o material.

2.3 A figura da arte na Fenomenologia

Na *Fenomenologia do Espírito* (1807), encontramos três seções sobre a religião da arte – natural, viva e revelada - cuja expressão condiz à expressão de Deus. Tal assunto é tido de modo abstrato: a história da arte não está presente nem

²⁸ Ibid., (§558), p. 342.

²⁹ Ibid., (§562), p. 345.

³⁰ Ibid., (§565), p. 347.

é expressa propriamente. Nesta obra, o autor ainda não dá à arte um espaço independente, ele a expõe em seu entrelaçamento com o fenômeno religioso³¹.

A antecipação destas duas esferas do pensamento filosófico onde o espírito já galga a consciência de si, sem ainda, porém, ser saber absoluto marca a presença muito específica de um momento na organização do conteúdo das manifestações das experiências daquele espírito no propósito hegeliano³².

Nesta parte da *Fenomenologia*, a consciência já se sabe espírito, dito melhor, o espírito se sabe como espírito, se reconhece no outro e é consciência de si. Ele não está mais alheio, alienado, estranho a si (como ocorreu nas figuras anteriores ao momento da Religião) e, sim, tem certeza de si mesmo e é sua verdade. Toda a experiência anterior era tida sob a óptica do para-nós, agora o espírito também sabe de si. Com a religião, o espírito tem como seu objeto de experiência o mundo, tem consciência de si mesmo como espírito; este desenvolveu-se da substância até o sujeito e tornou-se para si mesmo o que era somente para nós, é agora o próprio saber de si. Aqui, seu objeto de experiência é o mundo enquanto consciência de si mesmo como espírito. Tornando-se para si mesmo, em um saber auto-reflexivo, refere-se a um mundo que lhe é próprio, em vez de ser somente consciência de seu mundo. Por conseguinte, este espírito da religião está no mundo, operando neste; sua aparição e a expressão de seu desenvolvimento fazem-se no mundo. Assim, o espírito é no mundo e, este, contém diversas religiões que carregam diversas representações sob diversas formas que, na verdade, correspondem a um único conteúdo, expondo à consciência este elemento comum, a consciência de si do espírito. Ou, segundo Meneses,

³¹ HYPOLITE, Jean. **Gênese e Estrutura da Fenomenologia do Espírito de Hegel**. São Paulo: Discurso Editorial, 2003. Em nota, o autor afirma que “mesmo nas *Lições de Estética*, a distinção entre arte e religião não é muito nítida em Hegel”, (p. 557). Estas duas esferas aparecem articuladas e, na exposição do sistema, precedem o saber absoluto; a arte detendo-se no elemento da intuição (*Ahnung*) e a religião no da representação (*Vorstellung*). Sobre estas formas de apreensão do saber e suas essências, ver C. E. I, p.116

³² “A primeira tarefa de Hegel foi apresentar o desenvolvimento da consciência fenomênica (em-si, para-si e em-si-e-para-si, como razão), ou seja, a apresentação das figuras abstratas do espírito em sua consciência, defrontando-se com um mundo que não conhecia. Posteriormente nosso filósofo apresenta as figuras concretas do espírito, que submete a si seu mundo objetivo, sua representação e seus conceitos determinados, toda esta representação só pode ser confirmada na vida histórica e social do espírito. O surgimento da religião é justificado como o fundamento da necessidade da mesma na vida histórica dos povos, por isto se configura como uma forma superior do espírito, como consciência de si do espírito. Não como saber absoluto, pois é ainda um elemento da representação. Por esse viés acreditamos que os desdobramentos da arte, na passagem consagrada à religião, se justifiquem pelo elemento da representação”. Cf. ARAÚJO, K. S. **Morte da Arte? O tema do fim da arte nos Cursos de Estética de Hegel**. Dissertação. Belo Horizonte, 2006. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ARBZ-6XWDZZ>.

[...] cada religião representa uma unidade peculiar da consciência e da consciência-de-si, e se caracteriza pela determinidade da consciência que desta vez a consciência-de-si assumiu como sua essência³³.

Cada etapa, com efeito, desenvolve o espírito na direção do saber integral que este pode acolher sobre si mesmo, por isso, no seu percurso ele avança da imediatidade do saber de si para ser espírito efetivo, espírito no mundo, no qual o espírito da religião consiste neste espírito total.

A série das diversas religiões que vão produzir-se, só apresenta igualmente de novo os diversos lados de uma única religião, e na verdade, de *cada religião singular*, e em cada [religião] ocorrem as representações que parecem distinguir uma religião efetiva de uma outra. Aliás, deve-se considerar ao mesmo tempo a diversidade também como uma diversidade da religião. Enquanto, pois, o espírito se encontra na diferença entre a sua consciência e a sua consciência de si, o movimento tem meta de suprasumir essa diferença capital e de dar à figura, que é objeto da consciência, a forma da consciência de si³⁴.

Assim, as diferentes facetas que a religião assume ao longo dos tempos não abrangem um aglomerado aleatório e desconexo de formas religiosas, mas cada momento tem seu correspondente que na dialética geral da religião constitui uma progressiva revelação do espírito a si mesmo.

Decerto, cada religião contém representações que se encontram em todas as outras, mas o que conta é aquela que corresponde autenticamente a seu espírito efetivo, *aquela que tal religião assume* e na qual este espírito efetivo se conhece verdadeiramente a si mesmo³⁵.

Destarte, a primeira figura é a da religião da natureza, no qual o espírito aparece a si mesmo sob a forma do ser imediato. Na religião da arte a manifestação espiritual se dá sob a forma de obra de arte e por último na religião revelada aparece como é em si e para si.

Com respeito ao desenvolvimento do espírito no mundo, ao dispor de um capítulo inteiro à religião, no desenvolvimento desta concepção, Hegel volta-se,

³³ MENESES. Paulo. **Para ler a Fenomenologia do Espírito**. S.P.: Edições Loyola, 1985, p. 175.

³⁴ Cf. *F. E.* p. 466 (§684).

³⁵ HYPOLITE, op. cit., p. 566.

sobretudo a esta articulação: “É a propósito da religião que ele fala da arte, considerando, como um momento do desenvolvimento da religião, uma religião da arte que corresponde à Grécia antiga”³⁶. Podemos analisar a mediação entre a arte, a religião e as expressões que estas ganham nos três momentos dados a estas por Hegel.

Ora, dentre a tríade do culto ao divino, como correspondência autêntica, verdadeira e ideal da efetividade do espírito na religião, coincide a religião da arte, enquanto espírito real na história.

Em tal época surge a arte absoluta. Antes, a arte é o trabalho instintivo que, submerso no ser-aí, trabalha para dentro e para fora dele; não tem na eticidade livre sua substância, e por isso também não possui a livre atividade espiritual com respeito ao Si que trabalha. Mais tarde, o espírito transcende a arte para atingir sua suprema apresentação, a saber, não ser apenas a substância que nasceu do Si, mas ser, em sua apresentação como objeto, este Si: não só engendrar-se de seu conceito, mas ter seu conceito mesmo por figura, de modo que o conceito e a obra de arte produzida se saibam mutuamente como uma só e a mesma coisa³⁷.

Este percurso que abrange as histórias das religiões é a própria narrativa do atravessar desvolto do espírito em seu querer saber de Si, porque este é o fundamento da religião que no seu primor e rigor entrelaça-se genuinamente com a arte.

A religião da arte se faz presente na cultura da Grécia antiga, pensada por Hegel como absolutamente exemplar ao fenômeno da eticidade. Esta arte que é ao mesmo tempo religião é a realização desta vida ética, ou seja, de uma unidade ainda que imediata entre o indivíduo e o todo social. É no terreno grego clássico que o espírito encontra a expressão ideal de si mesmo. As representações artísticas e religiosas correlacionam-se neste mundo do espírito grego, sendo assim “a religião da arte; pois a figura se eleva à forma do *Si*, por meio do *produzir* da consciência, de modo que essa contempla em seu objeto o seu agir ou o *Si*”³⁸.

Neste momento, o espírito se mostra sob a forma de obra de arte, “como a figura que se libertou da natureza e de seu ser-aí imediato”³⁹. Este espírito, que é o saber de si do espírito ético, cria suas obras através do seu próprio e exclusivo

³⁶ Idem, p. 557.

³⁷ Cf. *F.E.*, p. 475 (§702)

³⁸ Ibid., p. 465 (§683).

³⁹ Ibid., p. 475 (§703).

trabalho, “onde o espírito se encontra com o espírito”⁴⁰. O trabalho do artista não se reduz apenas a uma atividade prática exterior de transformação do objeto sensível em obra de arte, não é apenas *techné*, mas antes, começa já como um processo subjetivo de intenção, de interesse, de criatividade, de transformar o objeto em arte⁴¹. E somente nessa junção de momentos que o trabalho artístico se completa: primeiro na imediatidade da resistência do sensível que perde este seu caráter na intenção, no interesse, na dependência que adquire na relação com o artista. O natural se encontra mediado pelo espírito ou pela ideia.

Ao aproximar este “artista” com a figura que lhe antecede, na religião natural, o espírito mostra-se como “artesão”, agindo instintivamente, cujo fazer não traz consigo a reflexão necessária ao produzir, transpondo a esta imediatidade, o símbolo como resultado. Ele aparece ainda como inconsciente: “O Si representado não é o efetivo”⁴². Ele diviniza os objetos naturais, primeiro a luz e depois as plantas e animais. Ele não é capaz de aliar harmonicamente o exterior com o interior, deixando alheios estes dois aspectos um para o outro, resultando em uma obra que luta com estes elementos mesclando a clareza com a obscuridade. Ao compor com elementos animais e humanos, este espírito artesão visa, com estas duas representações, unificar e convergir a obra com a consciência que trabalha, porém, tudo que ele atinge no seu fazer é tornar-se a si mesmo coisa. Por isso a comparação hegeliana desta figura com o trabalho instintivo das abelhas: sua produção são pirâmides e obeliscos, incomensuráveis nas suas formas. Ele abriga o deus, faz morada para o divino, porém, só aos poucos é capaz de começar a esculpir o deus na pedra e dar-se conta disso, para vislumbrar a forma espiritual na pedra a ponto de perceber que o exterior é um reflexo do que se passa com o seu íntimo interior.

⁴⁰ Ibid., p. 473 (§698).

⁴¹ Anos mais tarde (1830), na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, obra no qual o autor estará mais maduro, ele tratará de expor todo o seu sistema filosófico, considerando este todo como a realização concreta da Ideia. Na terceira seção desta obra, onde a manifestação da Ideia se apresenta enquanto Espírito, o caráter da arte já se dá sob uma perspectiva propriamente estética, ainda que mais fortemente sob um ponto de vista lógico, e a arte é uma forma de apreensão do saber. Ela ocupa um capítulo na terceira seção, onde Hegel apresenta a seguinte afirmação, que reforça nosso argumento: “A obra de arte é, portanto, igualmente uma obra do livre-arbítrio, e o artista é o mestre do deus”. Cf. **Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Compêndio**: Volume 3, a Filosofia do Espírito. Tradução de Paulo Meneses. São Paulo: Loyola, 1995, p. 343.

⁴² Cf. *F.E.*, p.466. (§684)

É possível aproximar esta descrição da obra artesanal com a análise nos *Cursos de Estética* à obra de arte simbólica que fica sempre à mercê de uma interpretação, de algo que lhe confira sentido, num desvendamento do símbolo⁴³. O autor da *Estética* afirma que na arte simbólica

[...] a Ideia procura ainda a sua verdadeira expressão artística, porque em si mesma é ainda abstrata e indeterminada e por isso não tem em si nem dentro de si a aparência adequada, mas encontra-se em oposição perante as coisas exteriores da natureza, exteriores a si mesma, aos acontecimentos humanos⁴⁴.

A ausência de reconhecimento de si por parte do espírito em sua obra a caracteriza como um objeto abstrato, ele não se adéqua com a exterioridade, havendo disparidade entre forma e conteúdo.

A arte simbólica é considerada pré-arte (*Vorkunst*) a qual pertence o Oriente. Segundo Hegel, é mediante transições, transformações e mediações que se conduz à autêntica efetividade do ideal, que sabemos, pois, se tratar da arte clássica. O símbolo, enquanto uma expressão legítima desta arte, é uma “existência exterior imediatamente presente ou dada para a intuição”⁴⁵. Estas configurações que tratam com estes elementos fazem com que busquemos para além delas seus significados, que são mais amplos e profundos do que a própria imagem; temos diante de nós apenas significados abstratos que não são essencialmente individualizados em si mesmos. Se, por um lado, o clássico na arte “consiste em ser nítido e claro em si mesmo, devendo aprender o verdadeiro conteúdo da arte, ou seja, a subjetividade e o substancial”⁴⁶, no qual forma e conteúdo estão efetivamente em encontro um com o outro, os dois lados se correspondendo, sabemos que tal relação escapa no simbólico. Este não é capaz de apanhar certamente o que a imagem representa, sendo sempre ainda outro do que apenas o significado. A arte simbólica luta entre forma e conteúdo, que não coincidem entre si e nem com o verdadeiro conceito de arte. Em outras palavras, ela “pode ser considerada como uma disputa constante

⁴³ A possibilidade da afirmação segundo a qual as três formas da Religião na *Fenomenologia do Espírito* são análogas às três formas de arte nos *Cursos de Estética* não encontra registro em nenhuma obra de Hegel. Porém, nos pautamos em alguns comentadores que também o fazem, com propriedade. Para ficar com alguns exemplos, citamos GONÇALVES, 2005; GOMBRICH, 1988; BORNHEIM, 1998, p. 13-27.

⁴⁴ Cf. C.E. II, p. 20.

⁴⁵ C.E. II, p. 26.

⁴⁶ Ibid., p. 31.

entre a adequação do significado e forma”⁴⁷. Nas representações, a forma não é homogênea e o conteúdo resiste à verdadeira arte, permanecendo, portanto, dois em um, quer dizer, o interior de um lado e o exterior de outro. Os elementos estão apartados, espalhados e postos numa relação que é falsa ao invés de uma verdadeira identidade. A concepção do mundo oriental coloca-se de um lado e de outro pende “a efetividade múltipla da natureza e da existência humana finita”⁴⁸. Deste modo, o ideal não se efetiva, pois o interior não se expande ao encontro do exterior, harmonizando e revelando a real liberdade do espírito no fenômeno artístico, sua autonomia em si e para si que se encontra no “significado absoluto livre”⁴⁹.

Na arte simbólica o significado reside apenas parcialmente, pois a forma exterior fornece muito pouco do significado, ainda que estes dois possam estar em igualdade. O que temos aqui é apenas uma junção e mistura enigmática do estranho, ou ainda, um mero adorno servil, um enfeite exterior ou uma mera glorificação nesta exposição. “Para esta relação não livre se dissolver, a forma já tem de ser em si mesma o seu significado, e mais precisamente o significado do espírito”⁵⁰.

O principal “ingrediente” das exposições artísticas destes povos, sejam eles indianos, egípcios ou asiáticos em geral, era o animalesco, pois era através do animal que devia vir à intuição o divino mesmo. Na obra de arte clássica a figura humana é o elemento primordial, portanto, o objetivo e o exterior nos quais o espírito vem à intuição são determinados e particularizados. Na obra simbólica, ao contrário, há qualquer forma, qualquer coisa pode ser o conteúdo da arte, bichos, natureza, fenômenos sensíveis da natureza, o sol, o céu, os corpos celestes, as plantas, as rochas, rios, mares, etc.

Esta concordância abstrata entre significado e forma apresenta apenas estranheza ao espírito, que se mantém em uma inadequação recíproca com a exterioridade. As exemplaridades desta forma de arte são tidas, sobretudo na arquitetura, nas pirâmides e exposições artísticas egípcias.

⁴⁷ Ibid., p. 40.

⁴⁸ Ibid., p. 158.

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ Ibid., p. 163.

“A Ideia, segundo o seu conceito, não se prende à abstração e à indeterminidade de pensamentos gerais, mas é em si mesma subjetividade livre infinita e apreende em sua efetividade a mesma como espírito”⁵¹. Neste estágio particular que se segue, o espírito passa a ser livre, é determinado por si mesmo, está em unidade consigo, ele alcança o seu próprio conceito.

Na religião da arte, o artista é livre, consciente de si, o que resulta na determinação de um espírito ético, isto é,

[...] é o espírito substancial de uma cidade humana que superou a selvageria da natureza e que ainda não alcançou a abstração e a dor da subjetividade, é o momento da bela individualidade. A Cidade aparece como uma obra consciente de si, *um espírito universal individualizado e concreto* cuja representação é através da forma humana⁵².

Tal religiosidade é igualmente permeada pelo encontro do divino e do humano; todas as singularidades e a substância universal estão em imediata unidade. Os costumes da cidade são a obra de todos e de cada um, são a vontade própria e o livre agir de cada um. Na *pólis* grega e, conseqüentemente em sua eticidade, Hegel já assinala o indivíduo, particular, pertencendo a um povo, uma comunidade tendo consciência de si mesmo, na totalidade concreta do mundo, universal, nele se reconhecendo, se sentindo parte e constituindo um todo harmonioso.

Este mundo representa a razão realizada e a consciência de si nela se encontra, há, portanto, consciência da substância e do singular.

Ele não é só a substância universal de todos os Singulares; mas enquanto esta tem para a consciência efetiva a figura da consciência, isso significa que a substância, que tem individualização, é conhecida pelos Singulares como [sendo] sua própria essência e obra⁵³.

Como nos lembra Gonçalves⁵⁴, apenas esta mediação entre o substancial e o subjetivo, e não uma vontade individual, privada, egoísta e arbitrária, significa verdadeiramente liberdade. A liberdade do homem grego não consiste ainda numa

⁵¹ Ibid., p. 21.

⁵² HYPPOLITE, op. cit., p. 576.

⁵³ Cf. F.E., p. 474.

⁵⁴ GONÇALVES, Márcia C. Ferreira. **O Belo e o Destino – Uma introdução à Filosofia de Hegel**. SP: Edições Loyola, 2000, p. 120.

afirmação de sua individualidade, pessoa ou vontade particular e abstrata, em oposição ao todo. Ao contrário, ela consiste na unidade e na harmonia imediata entre a vontade subjetiva do membro de uma comunidade e a estrutura social no qual ele vive. Neste sentido, o indivíduo precisa apenas lutar pela manutenção da substância ética, ou seja, pelos fins comuns do todo e, assim, estaria ao mesmo tempo lutando pela sua própria liberdade e preservação ética.

A cidade grega antiga caracteriza a bela eticidade grega, é a bela totalidade: é neste momento que o espírito apresenta-se como verdadeiro, como totalidade ou infinidade. A ordem ética é um belo momento do espírito e também por isso é que este tentará reencontrá-lo, reconstituir tal unidade, tal harmonia, em um “mundo imaculado que não é manchado por nenhuma cisão”⁵⁵. Ora, podemos dizer que este movimento ético do capítulo VI do Espírito já era uma espécie de antecipação do caminho para a arte: é a partir de tal antecipação que a *Fenomenologia* na sua segunda parte do capítulo da Religião pode articular e recuperar as dimensões do humano e do divino no desenvolvimento histórico da consciência. É a partir deste momento verdadeiro que expressa a plena realização do modelo da cidade antiga que Hegel concebe seu ideal da obra de um povo. A essência do caráter artístico carrega em si a bela individualidade produzida pelo espírito que transforma a natureza em sua própria expressão.

O processo de domínio da natureza por meio dos poderes espirituais éticos está intimamente associado ao processo mesmo de idealização pela arte, pois a eticidade representada pela família e pelo estado eleva o homem de um modo de vida imediato e regido pelas leis meramente naturais para um modo de vida espiritual, regido por leis espirituais. Estas relações presentes na eticidade, que se sustentam conjuntamente na *pólis*, sem cisão, tem um alcance maior se buscarmos como referência o uso que Hegel faz quando organiza as potências em-si-e-para-si mesmas substanciais. Esta riqueza de abordagem, presente na dicotomia entre lei divina e lei humana, o filósofo articula através da leitura de *Antígona*, de Sófocles, em que o autor alemão tem um apreço pelo jogo de tensões que mostra como ambos os pólos unilaterais, constituídos pelos poderes éticos opostos, constituíam uma única substância ética, superando esta oposição.

⁵⁵Cf *F.E.*, p. 319, (§463).

O papel desta obra trágica é - neste momento específico dedicado à posição do conceito de eticidade no interior da *pólis* grega- expor uma análise mais ilustrativa do espaço constituinte que rege a ordem ética, religiosa e política. Neste sentido, Hegel vê em Antígona a figura da família e o caráter firme de heroína em conciliação com as determinações do Estado, representado pela figura de Creonte. Ambos os personagens contêm o verdadeiro conteúdo do divino e do humano dos poderes éticos, ou do subjetivo e objetivo que pertencem igualmente a uma única conjuntura cuja base é ética.

As leis humanas são envolvidas pelo governo da comunidade, são as leis da luz do dia, que são conhecidas, são dos homens, públicas, visíveis e universais. As leis divinas encontram seu solo na família, tem os deuses da casa como seu conteúdo, são as leis subterrâneas, da noite, presididas pelo feminino.

A união do homem e da mulher constitui o meio-termo ativo do todo, o elemento que cindido nesses extremos da lei divina e da lei humana é igualmente sua unificação imediata, que faz daqueles dois primeiros silogismos um mesmo silogismo e que unifica em um só os movimentos opostos⁵⁶.

Com efeito, nesta disposição o equilíbrio está instaurado uma vez que

[...] pelo espírito da família, o homem é enviado à comunidade e nele encontra sua essência consciente-de-si. Como desse modo a família possui na comunidade sua universal substância e subsistência, assim, inversamente, a comunidade tem na família o elemento de sua efetividade; e na lei divina, sua força e legitimação⁵⁷.

Não é do nosso interesse prosseguir na análise da estrutura trágica da obra de Sófocles, mas antes, nos servir deste preâmbulo para ilustrar em paralelo esta leitura do mundo ético grego, no qual temos a visão hegeliana de que a arte contribui para transformar a realidade sensível imediata em algo espiritual, a fim de unificar o que no mundo poderia ser oposto e conferir assim duração e beleza às coisas. Assim sendo, o mundo ético dispõe as obras de arte como produtos extraídos definitivamente de seu contexto histórico original, no qual os elementos interiores da efetividade do ético, rodeiam, engendram e vivificam o mundo artístico.

⁵⁶Ibid., p. 319, (§463).

⁵⁷Ibid., p. 317, (§460).

Também não nos deteremos neste momento a uma análise detalhada da forma de arte clássica, ainda que esta se relacione com o contexto da religião da arte oferecida na *Fenomenologia*. Isto porque, à arte grega clássica dedicamos um capítulo que aborda tal momento sob um ponto de vista estético, na sua relação com o ideal hegeliano. Quanto à *Fenomenologia*, as considerações tidas até aqui nos permitem estruturar com melhor desempenho o lugar da arte neste momento de formação do pensamento hegeliano, visto, pois, que ela se detém imbricada ao momento da religião. O que nos faz avançar no reconhecimento da necessidade de significação da arte, bem como de sua determinação na relação com o conceito hegeliano de ideal. Para tanto, é pertinente neste percurso histórico na articulação dialética trazida pelo estudo hegeliano, o estudo dos *Cursos de Estética*, obra que preserva elementos já trabalhados anteriormente na obra de 1807 e que se anuncia mais bem elaborada e rica sobre as considerações da arte em todo o seu sistema.

3 EXPOSIÇÃO CONCEITUAL DO IDEAL HEGELIANO

3.1 O conceito do ideal em Hegel

Ao acompanhar o desenvolvimento do espírito em direção ao saber autoconsciente de si, neste contexto, sabemos, pois, que a tensão mais importante inerente a esta dialética é certamente aquela entre o subjetivo e o objetivo. A conquista da unidade destas duas esferas pelo espírito é feita, segundo Hegel, através das mais elevadas atividades do ser humano, a qual atestamos que a arte é uma primeira aproximação, ao lado da religião e filosofia – tais figuras culminam no Absoluto, o que é necessário pontuar tendo em vista a instância lógica. Assim, a arte se dá como uma determinação absoluta do espírito, “nela o espírito inicia o reencontro definitivo consigo mesmo como espírito absoluto, reencontro que culmina definitivamente na filosofia”⁵⁸. A arte apresenta uma configuração inédita na experiência do espírito, isto é, ela é a primeira realização apropriada a suspender a dicotomia sujeito-objeto. Com efeito, o espírito aliena-se nas produções de obras de arte, saindo do que tem e é em-si; assim, ele coloca um ser-outro (objeto de arte) perante si e se reconhece neste ser-outro, transformando-o para-si, operando segundo um processo correspondente ao domínio do espírito absoluto, do qual nos interessam aqui as características que decorrem da arte⁵⁹.

⁵⁸ Cf BLANCO, Carlos. Hacia una definición hegeliana del arte. **Thémata**. Revista de Filosofía. Número 44, 2011, p.126-46. O autor comenta neste artigo que a essência da arte condiz à beleza, a da religião a bondade e que a essência da filosofia é a verdade. “Estes três momentos representam as etapas culminantes da evolução do espírito, que traz o longo e não escasso traumático processo de auto-alienação, de saída de si mesmo inicial, atravessando os distintos estágios do mundo da objetividade natural y da história, volta a si como espírito absoluto, como espírito que assume e supera (na *Aufhebung*) a subjetividade e a objetividade, o infinito y o finito.” (p. 128, tradução nossa)

⁵⁹ Nas páginas 108 e 109 dos *Cursos de Estética* I, Hegel indica de modo preciso todo o movimento do espírito finito até o absoluto. Se quisermos pontuar brevemente esta passagem, podemos dizer que o autor descreve tal relação, caracterizando o momento inicial no qual o espírito sabe, tem consciência de sua finitude, daí se torna objeto de seu saber e, por isso a supera. Assim, o próprio absoluto se torna objeto para o espírito, que sabe do absoluto como objeto finito que se lhe contrapõe. Deste modo, o espírito é determinado como a finitude que se diferencia do absoluto, entretanto, é o próprio espírito absoluto que para ser para-si o saber de si mesmo, diferencia-se em si mesmo; assim, põe a finitude do espírito e torna-se objeto absoluto do saber de si mesmo. Isso o conduz a ser espírito absoluto em sua comunidade, o absoluto efetivo como espírito e saber de si mesmo. Este é o ponto de começo, é daqui que partimos. Este reino da bela arte corresponde ao reino do espírito absoluto. É neste âmbito espiritual cuja aparição do belo acontece, por meio desta união e perfeição do espírito em si mesmo, infinito e livre.

No âmbito do espírito absoluto é chegado o momento no qual o espírito difere-se da existência imediata, da existência natural e da finitude do fenômeno, isto é, ele já realizou a experiência do trabalho, já retornou a si sabendo-se a si próprio. Nesta medida, apropriar-se do exterior é manifestar a libertação espiritual. Este exterior mesmo é o suporte sensível à arte, cujo fenômeno exterior é a revelação do espírito.

Em uma palavra, a arte tem a determinação de apreender e expor a existência em seu fenômeno enquanto *verdadeira*, isto é, em sua adequação ao conteúdo conforme a si mesmo e existente em si e para si.⁶⁰

De toda esta exterioridade e contingência presentes no mundo, “o exterior deve concordar com um interior que em si mesmo concorda consigo e justamente por meio disso pode revelar-se enquanto si mesmo no exterior”⁶¹. Aqui, se faz valer fundamentalmente em Hegel, um conceito que permitirá encontrar em meio a esta objetividade toda, a forma que expressa adequadamente a expressão do espírito em tal realidade. Falamos aqui do conceito de ideal que:

[...] finca o pé na sensibilidade e em sua forma natural, mas ao mesmo tempo a puxa de volta para si como o âmbito do exterior, na medida em que a arte sabe reconduzir às fronteiras o aparato que o fenômeno exterior necessita para a sua autoconservação, no seio de cujas fronteiras o exterior pode ser a manifestação da liberdade espiritual⁶².

O conceito de ideal é fundamental e central ao longo das páginas dos *Cursos de Estética* de Hegel que reserva, sobretudo, toda a primeira parte (Parte I) do texto, cujo esforço e êxito são penetrar em uma análise teórica detalhada dos aspectos de tal conceito. Ademais, o autor alemão atravessa as páginas de sua preleção rastreando o desenvolvimento do ideal nas formas particulares do belo artístico (Parte II) - cuja presença é enérgica na forma de arte clássica. Pontuar a compreensão de tal tema é nosso mote, para oportunamente também entender como o autor compreendia e que significado atribuía à dimensão artística. Com efeito, toda a abordagem hegeliana opera considerações acerca da arte enquanto

⁶⁰ Cf. C. E. I, p. 167.

⁶¹ Idem.

⁶² Ibid., p.168.

ideal, o qual se desenvolve a si mesmo num fluxo concreto em si e para si, pelas manifestações particulares. Mas no que consiste exatamente tal ideal hegeliano? Qual a necessidade e a essência do ideal, isto é, já antecipando, a Ideia numa Forma determinada?

Ao termo ideal cabe um papel fundamental, enriquecedoramente determinado dentro da estrutura da estética hegeliana. Para compreendermos a definição de ideal há a necessidade prévia de se compreender a de Ideia, cuja definição é dada enquanto conceito pleno de realidade adequada a si, ou o contrário, o que se equivale, à efetivação plena de conceito. Ora, Hegel afirma que a mera existência de um fenômeno na realidade, não garante a sua verdade, antes, este é somente verdadeiro “quando sua realidade corresponde ao conceito”. A realidade, definida como o autodesenvolvimento do conceito, deve levar este à efetivação, deve ser capaz de permitir que o conceito se desdobre a si mesmo e por meio de sua própria atividade se ponha na objetividade, revelando “sua unidade por meio da realidade e nela”⁶³. Esta totalidade da unidade da objetividade, unidade e universalidade condiz à Ideia, cuja relação com a beleza e a verdade é estritamente ligada.

Para Hegel, a Ideia (*Idee*) é o conceito (*Begriff*), a realidade do conceito e a unidade de ambos. Diz ele: “Somente o conceito presente em sua realidade e posto em unidade com ela é a Ideia”⁶⁴. Neste sentido, a Ideia é em si mesma pura e simplesmente concreta, uma totalidade de determinações, e é bela apenas enquanto imediatamente uma com a objetividade que lhe é adequada⁶⁵.

A Ideia hegeliana, ao contrário de permanecer presa à universalidade e valer como verdadeira no mero em-si, é a conjunção entre o conceito e sua efetivação (*Wirklichkeit*), isto é, a realização concreta da unidade entre o conceito e o sensível⁶⁶. Vale lembrar aqui a diferença da ideia platônica, na qual o conceito não é o verdadeiramente concreto, mas sim apreendida em seu conceito e em sua universalidade que, uma vez que é assim tomada, ainda não se efetivou, ela permanece presa ao mero em-si. O conceito platônico, diferente do hegeliano, pode ser entendido somente como mera idealização, abstrata, atemporal, aistórica ou

⁶³ Cf. C.E. I, p. 125.

⁶⁴ Ibid., p. 121.

⁶⁵ Idem.

⁶⁶ Na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, v. I, no §213, Hegel estabelece de forma definitiva o seu conceito de Ideia: “A ideia é o verdadeiro em e para si, a unidade absoluta do conceito e da objetividade”. Cf. **Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Compêndio**. A Ciência da Lógica. Tradução Paulo Meneses e José Machado (colaboração). São Paulo: Loyola, 1995. v. 1, p. 348.

ainda supra-sensível. Assim, o ideal hegeliano ajusta-se sob a óptica da efetividade, da determinidade efetiva, na existência finita e não no acolher do mero universal, ele é algo concreto que está plenamente determinado pelo conceito.

Isto indica que para Hegel a Ideia não é um simples conceito. Mas também o conceito hegeliano de “conceito” já é pensado como diferente de um pensamento abstrato, de algo puramente representado ou imaginado. Pois, o conceito já é para o autor da *Estética* a unidade de si mesmo com a realidade, marcando, portanto, desde o princípio, a necessidade de realização ou efetivação do mesmo. É por meio de sua atividade que é possível ao conceito realizar-se a si mesmo, transpondo uma idealidade puramente conceitual e pôr a si mesmo como a objetividade, efetivar-se na realidade. Consequentemente, esta nada mais é do que o autodesenvolvimento do próprio conceito, é nela que o conceito realiza a si mesmo.

Deste modo, o conceito mantém as suas particularidades ideais unidas na realidade, sendo assim a totalidade efetiva e verdadeira. Ora, tal totalidade, como dito acima é a Ideia mesma: a unidade da subjetividade e da objetividade, ela é um todo segundo os dois lados.

Associada a este processo de idealização está a confluência de dois elementos já anunciados acima, essenciais ao exame do nosso tema, que se afirmam e se mesclam: a determinidade do ideal enquanto tal e, com ele, tratado posteriormente no próximo capítulo, a determinidade do ideal transposta e configurada no período clássico. Passemos então à análise dos traços fundamentais do ideal.

3.2 Os traços fundamentais do ideal

É característica própria do conceito hegeliano de ideal encontrar e expressar a forma que é a mais adequada para a completa expressão da profundidade da alma. Hegel afirma que:

[...] o ideal é a efetividade tomada de volta da amplitude das singularidades e das contingências, na medida em que o interior

aparece como individualidade viva nesta própria exterioridade elevada contra a universalidade⁶⁷.

Neste sentido, compete ao ideal hegeliano expor os traços essencialmente verdadeiros, suprimindo toda contingência e exterioridades presentes no sujeito, purificando daquilo que não lhe é essencial, apreendendo-o em seu caráter universal e em sua peculiaridade permanente⁶⁸. O idealizar em si é precisamente este acolher do espírito que forma e configura a partir de si mesmo e que é capaz de expor os conteúdos mais profundos do espírito em si mesmo, mantendo-se em harmonia consigo mesmo e elevando sua obra aos conteúdos mais superiores. Nesta medida, é possível eliminar tudo que há na exterioridade de contingente, distorcido e que se conecta com a finitude do fenômeno natural a fim de conduzir à forma o conteúdo purificado, essencial e autêntico.

O ponto aqui é que o ideal se expõe, configura-se e desenvolve-se no exterior. No entanto, este mundo, ao invés de expor a concordância livre e ideal do conceito e sua realidade em si mesma, perfazendo a verdadeira relação entre arte e verdade, mostra antes uma existência oposta a isto, que não é como deve ser. Então, a questão que se coloca é em que medida as determinidades nas quais o ideal penetra são aptas para ele? O que elas contêm ou não de idealidade? O que nos interessa compreender é neste momento, segundo a visão hegeliana, como o ideal se mantém no exterior e como este sustenta aquele.

Vale lembrar aqui, que Hegel cita na primeira parte de sua *Estética* o poema “O Ideal e a vida” de Schiller, cuja comparação ele nomeia em termos de região calma de sombras do ideal versus as dores, lutas, conflitos, raivas e outras tensões opostas ao âmbito daquela unidade total.

Mas para aquele que, preso em recifes, / Se deteve no furor e na raiva. / Suavemente corre o rio da vida, / Pela beleza da região calma ensombrada, / E sobre suas ondas de margens prateadas, / Se imprimem Aurora e Hesperus. / Entregues ao suave amor recíproco, / Unificados na livre aliança da graça, / Repousam aqui os impulsos reconciliados, / E desaparecido está o inimigo⁶⁹.

⁶⁷ Cf. C.E. I, p. 168.

⁶⁸ Idem.

⁶⁹ O verso citado por Hegel encontra-se na 7ª estrofe do poema *Das Ideal und das Leben* que integra a série *Gedankendichtung* [Poesia-pensamento], cuja versão original reproduzimos a seguir: “Aber der, von Klippeneingeschlossen, / Wild und schäumendsich ergossen, / Sanft und ebenrinnt des Lebens Flut / Durch der Schönheit stille Schattenlande, / Und auf seiner Wellen Silber rande / Malt Aurora sich und Hesperus. / Aufgelöst in zarter Wechselliebe, / An der Anmut Freiem Bund vereint, / Ruhenhier

Assim como Hegel, Schiller também nutriu profundo interesse pela Grécia, lançando-se ao estudo dedicado do mundo e literatura antiga⁷⁰.

Com inúmeros exemplos dos tempos de beleza e harmonia, nos quais a arte, a natureza, os homens e os deuses, assim como a beleza, o bom e o verdadeiro não estavam separados, Schiller traça um quadro arcádico estilizado da época grega clássica⁷¹.

Neste sentido, sua reflexão o conduziu ao ideal de harmonia entre o mundo natural e espiritual, isto é, na ligação da noção de vida e ideal, na harmonia entre estes dois “mundos”, bem como assinala no título do seu poema. Schiller assume uma postura diante do ideal em relação à Grécia cuja orientação deveria levar a produção artística a este mesmo modelo de perfeição.

O apreço aos anos dourados da Grécia, prenuncia-se em Johann Joachim Winckelmann, nas obras *Gedanken über die Nachahmung griechischer Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura) de 1755 e *Geschichte der Kunst des Altertums* (História da arte da Antiguidade) de 1764. Com efeito, podemos vislumbrar que as imagens na linguagem poética de Schiller remetem ao que Winckelmann⁷² já manifestava como exemplaridade de excelência da Antiguidade, como por exemplo, na passagem a seguir:

O sinal distintivo universal principal das obras primas gregas na pintura e na escultura é (...) uma nobre simplicidade [edleEinfalt] e uma grandeza serena [stille Grösse] tanto no posicionamento quanto na expressão. Assim como as profundezas do mar, sempre

die ausgesöhntentriebe, / Undverschwundenist der Feind”. Schiller, Friedrich. *Werke*[in zweiBänden], Salzburg, “Das Bergland-Buch”, 1952, vol I, p. 232.

⁷⁰ Com respeito aos seus estudos classicistas, em uma carta ao seu amigo Körner, Schiller diz: “Espero adquirir assim mais simplicidade no plano e no estilo. Depois, por meio de uma intimidade maior com as peças gregas, posso finalmente ser capaz de me apropriar dos elementos que são verdadeiros, belos e efetivos e, eliminando as imperfeições, devo formar um certo ideal a partir deles...”. Cf. BUTLER, E. M. **The tyranny of Greece over Germany**. Cambridge: Cambridge University Press, 1935, p. 168-69.

⁷¹ OELLERS, Norbert. **Schiller**. Elend der Geschichte, Glanz der Kunst. Stuttgart: Reclam, 2005, p. 34

⁷² Desta aproximação entre Schiller e Winckelmann, Kestler faz o seguinte elogio sobre este segundo autor: “É certo, no entanto que este resgate do clássico através da prefiguração ideal, através da tentativa de antecipar na obra literária o ideal de harmonia e de liberdade, que se supunha terem sido presentes entre os gregos, torna este projeto extremamente generoso. Cf. KESTLER, I. M. F. **A autonomia estética e o paradigma da Antiguidade clássica no Classicismo e na primeira fase do romantismo alemão**. Mesa Redonda: Questões Teóricas do Período Romântico Alemão. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002, p. ? Disponível em: http://www.epocadegoethe.com.br/mesa_redonda_Kunstperiode.pdf. Último acesso: 13 de julho de 2011.

permanecem calmas, por mais que a superfície se enfureça, do mesmo modo a expressão nas figuras dos gregos mostra, em todas as paixões, uma alma grande e sedimentada⁷³.

Esta questão da exemplaridade do mundo antigo é um dos principais aspectos de coalizão entre Hegel e Schiller⁷⁴. Ora, o que Hegel pretende mostrar é como o ideal não se deixa contaminar ou dispersar por relações externas que toque em lutas e oposições variadas. Como em seu caráter essencial, o ideal pode trazer consigo o repouso e beatitude serena, um autocontentamento em seu próprio fechamento e satisfação, se aproximando da quietude, da ausência de preocupação, e se distanciando do ódio, interesses em fins e necessidades finitas e particulares.

Podemos aproximar o poema de Schiller com as considerações hegelianas das representações artísticas dos deuses, cristos, beatos, santos, piedosos que, nos diz o filósofo, são apresentados em seu repouso e satisfação. Com efeito, observamos que em tais existências vem à exposição um recolhimento em si mesmo, purificado numa determinidade simples, isto é, nos são apresentados nestas configurações um eterno repouso em si mesmo inativo e um descanso que não se desestabilizou da totalidade livre e satisfatória. Como é possível não se deixar perturbar? Como é possível medir a grandeza e força do espírito mediante tais oposições?

Ora, Hegel alega que é própria ao ideal a inocência amigável da beatitude celestial e angelical, a grandiosidade da potência que repousa autonomamente sobre si mesmo, bem como a valentia e fechamento do que é em si mesmo substancial. Todavia, o fato é que, o espírito, no seu obrar, sai do repouso, defronta-se consigo mesmo, se volta consigo mesmo à oposição do mundano, do confuso e se vê em lutas com paixões e fins opostos, entre conflitos e dores. É acompanhando como o espírito consegue novamente se reconciliar em unidade em si mesmo que, nos diz o autor da *Estética*, se confirma e se mantém a potência do ideal, que

⁷³ WINCKELMANN apud SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Como um raio fixo” – Goethe e Winckelmann: O Classicismo e suas aporias”, In: **Phaos**. Revista de estudos clássicos. Nr. 2, 2002, p. 171.

⁷⁴ Nos textos-cartas de 1793 que falam da educação estética do homem, posterior ao poema aludido em nosso trabalho, Schiller alude novamente aos gregos. A harmonia e a serenidade presentes no mundo destes opõem à vida que levavam os modernos, que estavam então fragmentados em uma dialética de alienação, em um dilaceramento do sujeito perante o universal, contrapondo, pois, “a natureza de pólipos dos Estados gregos, onde cada indivíduo gozava uma vida independente e podia, quando necessário, elevar-se à totalidade”. Cf. SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem numa série de cartas**. 3. Ed., Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo, Iluminuras, 1995.

consiste em manter-se no negativo de si, cujas representações do divino “não são tocados pelo elemento terreno com a miséria e com o ímpeto de emaranhados, lutas e oposições variadas”⁷⁵.

Assim, “a liberdade espiritual mostra-se em si mesma enquanto totalidade”, não apenas como particularidade singular. Nesta relação de estado universal do mundo com a individualidade do ideal deve ser levado em conta o caráter da relação que diz respeito à verdadeira autonomia que, segundo Hegel, “consiste na unidade e interpenetração da individualidade e universalidade”⁷⁶. Desta sintonia e interdependência do particular e substancial, cujo primeiro penetra pela vontade na existência e permanece na liberdade e autonomia em si mesmos e, o segundo, que não se dá como independente do individual nem decreta alguma objetividade essencial para si, pressupõe-se um estado propício, fundamental para o aparecimento do ideal.

No estado que reivindicamos para a representação artística, o ético e o justo devem, portanto, conservar sem exceção forma individual, no sentido de que o ético e o justo dependam exclusivamente dos indivíduos e apenas cheguem neles e por meio deles à vitalidade e efetividade⁷⁷.

Nesta reciprocidade entre substancial e individual, a época dos heróis é a mais ideal, pois “permanece em constante identidade imediata com todo o substancial das relações espirituais que leva à efetividade viva”⁷⁸. É própria à virtude grega estabelecer esta unidade imediata, no qual “o substancial é na individualidade heroica imediatamente individual e, desse modo, o indivíduo é em si mesmo substancial”⁷⁹. Neste terreno em que a arte é chamada a expor seus conteúdos e configurações mais ideais, ela busca encontrar as situações mais interessantes, as quais apresentem os interesses mais profundos e o verdadeiro conteúdo do espírito, pois assim ela será capaz de não deixar sucumbir a beleza. Ora, o ideal hegeliano requer que o interior da obra de arte se encontre livre de preocupações com o exterior e em paz consigo mesmo e que manifeste esta

⁷⁵ Cf. *C.E. I*, p. 186.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 190.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 194.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 198.

⁷⁹ *Idem.*

liberdade e repouso efetivamente, de modo que o espírito, ou o artista, consiga trazer estes elementos à tona por meio de sua própria atividade.

É justamente a eliminação da materialidade sensível e das condições exteriores por parte dos artistas, que não deve deixar aparecer a naturalidade enquanto tal, que expõem os deuses no seu repouso e satisfação, beatos e eternos, livres de elementos terrenos, das lutas e oposições e exibem de forma natural o fazer, o formar e o configurar do espírito que correspondem exatamente ao *idealizar* ou à *idealização*.

Ainda dito de outro modo, poderíamos retomar tais aspectos essenciais à bela arte, colocando em termos nos quais o espírito sai do repouso inicial do conteúdo e conceito de ideal e defronta-se seja consigo mesmo, seja com o mundo turbulento e finito nas formas concretas em que se efetiva. Vale assinalar aqui o momento da *ação*, que também se situa na determinidade do ideal, no qual o espírito substancial pleno de si mesmo penetra na existência, como já apontado, através da vontade, a fim de realizar-se neste mundo que mantém unidos os fenômenos da efetividade espiritual. Ora, disso podemos extrair a importância de tal desdobramento realizado na objetividade, pois a

[...] grandeza e a força medem-se verdadeiramente apenas na grandeza e na força da oposição, a partir da qual o espírito consegue novamente se reconciliar na unidade consigo mesmo; a intensidade e a profundidade da subjetividade se distinguem tanto mais fortemente quanto mais infinita e terrivelmente as circunstâncias se encontrarem em tensão e quanto mais despedaçadoras forem as contradições, sob as quais a subjetividade, contudo, deve permanecer firme em si mesma⁸⁰.

Sobre este mundo dito acima, cheio de desordem, contingente e contraditório, Hegel reflete o modo pelo qual é possível que se encontre e se efetive um estado de mundo capaz de ser (ou ainda, como este deve se constituir para mostrar-se) adequado ao ideal. Neste sentido, vemos que o estado universal do mundo deve ser considerado segundo a *verdadeira autonomia*. Sujeito e substância devem estar unidos de tal maneira que o primeiro encontre a base inabalável e o autêntico conteúdo de sua efetividade no segundo, ao passo que este, o substancial, adquira realidade concreta através do sujeito. Uma vez que para Hegel este é o primeiro

⁸⁰Ibid., p. 188.

momento no qual a dialética da subjetividade e da objetividade, forma e conteúdo estão de acordo e em unidade imediata com o conceito, temos aqui a unidade indissolúvel que concede a este estado universal do mundo a harmonia perfeita que é também condição perfeita e estado apropriado para a arte.

Este estado de mundo considerado “como em si imóvel”, “como uma harmonia de potências” ou “um subsistir substancial” ⁸¹ é violado através da ação, que advém da intuição e consciência humana, onde há a afirmação de uma possibilidade em detrimento de outras. A unidade “permanece no fechamento interior e exterior da unidade consigo mesma” ⁸² e resulta na ausência de situação, cujas imagens de templos antigos em profunda e imóvel seriedade, numa silenciosa e grandiosa nobreza são os exemplos definidos dados por Hegel. Além destas, a escultura egípcia e a mais antiga grega são também típicas representantes de ausência de situação. Sair deste repouso beato e pôr-se em movimento é tarefa do ideal hegeliano, o que ocasiona, conseqüentemente, uma violação e modificação deste estado harmonioso inicial, condizendo assim ao fundamento da colisão, que contém os pressupostos para a ação, mas não é ela ainda a ação. Assim, das diferentes possibilidades que são arrancados de sua harmonia, que se põem em luta uma contra a outra, é necessário, pois, que se encontre uma solução. Nesta contradição, cabe ao homem resolver e efetivar sua ação, sendo exigência do próprio ideal a autonomia humana. Entra em cena aí o ideal em determinidade e movimento.

Neste próximo momento, representado pela escultura grega clássica, há uma determinação de situação, isto é, uma afirmação e exteriorização de um interesse expresso na escolha de uma única possibilidade, dentre várias, contidas no estado universal do mundo. Todavia, tal situação, que agora possui determinidade, não gera nenhuma violação, ela apenas se coloca em movimento.

Das figuras estatuárias, Hegel cita Apolo de Belvedere e Vênus de Medici (saindo do banho), como exemplos que constituem situações simples (sentar, repousar, olhar, etc.) que não acarretam na perda da tranquilidade divina e do rigor da autonomia. Antes,

⁸¹Ibid., p. 205.

⁸²Ibid., p. 208.

[...] transferem a forma autônoma dos deuses para uma determinidade que não entra em relações opostas, 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.⁸³

Figura 1 -**Vênus de Medici**. Cópia em mármore feita em Atenas por volta de I d. C. Altura: 153 cm. GalleriadegliUffizi, Florença.

⁸³ Ibid., p. 209.

Figura 2 - **Apolo de Belvedere**. Escultura romana de mármore feita a partir de uma original grega de bronze de 330-320 a.C. Altura: 224 cm. Museu do Vaticano, Roma.

Em tal contexto, aos olhos de Hegel, o mundo grego representa o terreno mais apropriado ao ideal autêntico, onde encontramos as figuras dos deuses como o “exemplo mais claro das forças universais de forma autônoma”⁸⁴. Estes, quando se afastam de sua serenidade e beatitude, retornam novamente da luta para permanecer em repouso, retraindo-se de tal conflito, mantendo-se despreocupados, permitindo justamente suas individualidades plásticas. Em tal relação autenticamente ideal, é possível, pois, que entrevemos tal identidade entre deuses e homens, porquanto o conteúdo dos deuses deve ser o interior próprio dos homens, assim como tais forças dominantes devam também aparecer como individualizadas. Em outras palavras, o período clássico da arte grega circunscreve uma ordem de mundo no qual o ânimo dos deuses gregos, que enquadra o conteúdo essencial e universal divino, coincide com as forças da vontade, caráter e decisão da ação humana, aliando este vínculo de tal forma que a reciprocidade da potência universal com o *pathos* seja o ponto central, tido como verdadeiro domínio da arte.

A situação é conduzida à reação e modificação de seu estado por colocar em dissonância e oposição diferentes possibilidades, das quais, novamente é possível somente afirmar uma. A pintura é a figura que melhor oferece esta contraposição que não aparece mais na imagem de um deus, mas sim no ser humano. No mundo moderno, o sujeito se depara nesta cisão com o mundo e o exterior e, nesta relação que os movem, há a separação, e é pintado este sair à luz a oposição que a situação continha. Contudo, se o que se quer é a produção do ideal, é mister que haja a reconciliação dos opostos.

Por fim, a poesia, aos olhos de Hegel, é a mais capacitada e completa no aspecto de expressar a totalidade da ação. Diz ele:

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.⁸⁵

No decurso do desenvolvimento das artes, observamos que os estágios avançam, se aproximando num primeiro momento para depois se afastar da essência e determinidades do ideal. Pode-se dizer que a arte antiga expressa

⁸⁴ Ibid., p. 229.

⁸⁵ Ibid., p. 225.

melhor o equilíbrio entre o divino e o humano, entre o particular e o todo, trazendo consigo a quietude e repouso, sem a discórdia da ação ou da situação. A arte, em seu estágio posterior, enquanto arte moderna, perde sua unidade.

O sentido do interior e exterior, subjetivo e substancial se distanciam, não sendo capaz de assumir em si mesmo e levar à aparição os conteúdos adequados, abandonando-os. Assim sendo, é importante e merecido que analisemos mais precisamente esta estruturação do ideal na perspectiva histórica ampliada a fim de compreender no detalhe sua realização plena.

3.3 O ideal e a natureza

A natureza, como fundamento último, é excluída do sistema hegeliano, o que implica também a exclusão de um discurso universalista válido para sempre, de um modelo que pudesse fornecer ou extrair a partir da natureza, tal como funcionava o princípio da mimese. Aos olhos de Hegel, a arte não é “naturalista” ou imitação da natureza. A substância própria do belo é o fazer artístico. Não se trata de imitar a natureza, mas de transformá-la, a fim de que, pela arte, o homem possa exprimir a consciência que tem de si mesmo.

“O belo artístico ocupa um determinado lugar na totalidade do universal. É na História, enquanto manifestação fenomênica da Ideia, que a arte pode ser pensada: a arte é um modo particular de manifestação do espírito” ⁸⁶. O objeto da arte não encontra o seu conceito em determinações particulares, mas na Ideia, isto é, no que há de universal nas coisas do mundo. As particularidades em que o belo se dá perfazem a diferenciação dessa Ideia numa pluralidade de formas necessárias próprias ao desenvolvimento do espírito. Vamos então tentar compreender como Hegel caracteriza esta ‘natureza’, em seguida analisar sua relação com a Ideia hegeliana e a implicação da deficiência do belo natural, bem como explicitar uma figura que transporta esta transição do natural em ideal.

Hegel afirma que a natureza se encontra ainda no nível da não-liberdade, o que significa dizer que ela é o ser-outro do espírito. O argumento que torna possível

⁸⁶ SOBRINHO, Noéli Correia. A questão da "morte da arte" na filosofia de Hegel. **Comum** - Rio de Janeiro - v.12 - nº 27, 2006, p. 5 a 25.

entender esta tese hegeliana apresenta o ser natural desprovido de racionalidade: o *logos* da natureza se encontra tão interiorizado, ocultado e encerrado em si mesmo, que sua aparência é de contingência e não-liberdade. Ela se apresenta como tendo um fim não exterior, mas interior a si mesmo.

O ser natural, aos olhos de Hegel, é tal qual como parece ser. A não-liberdade do ser imediatamente natural, como o animal, consiste no fato de sua ação ser guiada por uma necessidade natural, cujo fim não está centrado nele mesmo. Ele busca sempre fora de si o objeto da satisfação de seus desejos, e vive em função desta satisfação. O que aparece imediatamente na natureza é apenas uma necessidade exterior e arbitrária⁸⁷. No âmbito espiritual, por sua vez, reside a liberdade, pois o espírito é livre para não viver apenas em função destas determinações, mas ao contrário, ele as põe e as concretiza.

Nas ilustrativas passagens da primeira parte da *Estética* que cuidam do belo natural, no qual Hegel se coloca diante do conceito de natureza como sendo o ser-outro do espírito, o filósofo adere à concepção da natureza como um ser posto através da exteriorização da Ideia absoluta, mas ao mesmo tempo, já atesta que nesta primeira forma de aparecer da essência ocorre sua alienação imediata neste seu ser-outro. O que o autor pretende afirmar é que neste primeiro momento a Ideia já perde na natureza a sua própria liberdade, na medida em que se transforma em algo que pode ser apreendido imediatamente como não-racional ou como apenas objetivo. Neste sentido, Hegel recusa a tese de uma unidade imediata entre espírito e natureza, assinalando a negação de que espírito e natureza se encontram de forma imediata e consciente.

A partir de caracterizações da existência imediata, Hegel aponta a separação entre um ser vivo e um ser produzido pelo espírito e, por conseguinte, a eliminação do belo natural frente ao belo artístico. No primeiro ponto, temos a constatação do ser natural que transforma o exterior em interior e apenas por meio disso torna efetivo seu ser-em-si mesmo. Hegel analisa que neste processo constante de vida, tudo que temos são meras atividades que se cumprem com a única finalidade de autoconservação do vivente. No ser vegetal mostra-se de imediato que falta à planta justamente o sentimento de si e o traço anímico, na medida em que apenas

⁸⁷GONÇALVES, M. A Idéia de Natureza e a Natureza da Idéia no Pensamento de Hegel. **Revista de Ciências Humanas**, 21/1 (1998), p. ? Disponível em: <http://www.pgfil.uerj.br/pdf/publicacoes/marciagoncalves/02.pdf>. Acesso em: 4 de novembro de 2012.

reproduz novos indivíduos em si mesma. Uma árvore no bosque, por exemplo, não é determinada por si mesma, mas apenas por outras determinidades naturais tão dependentes quanto ela. Por exemplo, a planta depende de luz, água, um bom solo, estes por sua vez dependem igualmente de outros elementos tão naturais e não-livres quanto. Em contrapartida, uma árvore pintada em uma tela é fruto de um trabalho livre do espírito de colocar-se diante de si mesmo uma natureza imediata que é por seu fazer artístico mediatizada, alterando este ser externo, imprimindo-lhe sua marca espiritual. Ele o faz afim de que, como sujeito livre, consiga despir o mundo externo do seu inflexível ser-outro. E com isto é tornado possível o gozo espiritual no formar as coisas como uma realização externa de si mesmo.

No entanto, na natureza orgânica, isto é, na natureza viva, dos seres animais, Hegel identifica uma maior presença da dialética na ordem própria da natureza viva, isto porque, nos diz ele, a unidade do ser orgânico já se encontra mediada pela diferença.⁸⁸

Um organismo vivo se constitui por diferentes membros, que imediatamente aparecem como auto-suficientes. Entretanto a efetiva independência de um dos membros de um organismo vivo, seu isolamento com relação aos outros membros, pode comprometer a saúde e a vida do todo.⁸⁹

A finitude do uno e a infinitude do múltiplo, este último elemento do qual o singular depende, estão assim presentes em sua relação absolutamente dialética neste contínuo processo que podemos dizer é propriamente a vivacidade na natureza ou até mesmo o vivo do natural. A vida inicialmente simples e natural mostra-se assim como processo ideal, como movimento dialético próprio da Ideia, pois o conceito hegeliano de Ideia corresponde precisamente à unidade entre estes dois momentos: entre o momento da unidade (universal) e o momento da diferença (individual).

Portanto, a natureza orgânica, ou seja, a natureza viva se eleva em sua racionalidade acima da mera natureza inorgânica. Plantas e animais, seres celulares, pulsantes e ativos da natureza são superiores dialeticamente às pedras e

⁸⁸GONÇALVES, M. A Idéia de Natureza e a Natureza da Idéia no Pensamento de Hegel. **Revista de Ciências Humanas**, 21/1 (1998), p. ? Disponível em: <http://www.pgfil.uerj.br/pdf/publicacoes/marciagoncalves/02.pdf>. Acesso em: 4 de novembro de 2012.

⁸⁹Ibidem.

cristais, pois que nas estruturas vivas o processo de nascimento, crescimento e morte se realiza de forma plena.

Hegel não apenas afirma o vivo, tal como se revelará sendo o espírito, superior à natureza na arte, como também identifica em todas as manifestações artísticas um processo interior evolutivo no qual o momento inicial, ligado mais estreitamente ao natural, tenderia a ser suspenso por manifestações cada vez mais espiritualizadas das mesmas.

O conceito de natureza é circunscrito enquanto momento inicial do estágio de desenvolvimento tanto do belo quanto da forma do espírito se relacionar com a arte, a fim de produzir obras de arte. O natural, enquanto momento inicial de um processo de desenvolvimento é sempre suspenso por um momento superior em espiritualidade.

Assim, o sistema hegeliano tem como ponto determinante a valorização do espírito humano, sua capacidade de autodesenvolvimento até atingir a plena consciência de sua universalidade. “A questão fundamental para Hegel é a incapacidade da natureza de revelar a Ideia por si mesma”⁹⁰, atingir o processo integral de união do particular e do universal, do finito e do infinito. Este fazer artístico próprio do homem, segundo Hegel, busca o ideal, isto é, pretende expressar a individualidade entendida como a fusão entre o universal contido na Ideia e o particular inerente à forma sensível que reveste. É somente na arte como produção espiritual que é possível que a natureza perca o seu caráter de coisa opaca, oculta e fechada em si mesma e alce o nível espiritual de liberdade. É somente no ato intencional que o homem consegue despir a natureza de suas amarras de necessidade, de exterioridade e estado arbitrário.

Enquanto a Ideia sensivelmente objetiva, a vitalidade da natureza é, pois bela, na medida em que o verdadeiro, a Ideia em sua Forma natural mais próxima enquanto vida, existe imediatamente na efetividade singular e adequada.⁹¹

Um ponto importante de se destacar diz respeito a uma determinação lógica da Ideia em Hegel: ela resulta de um processo de desenvolvimento concreto e é

⁹⁰GONÇALVES, M. A Idéia de Natureza e a Natureza da Idéia no Pensamento de Hegel. **Revista de Ciências Humanas**, 21/1 (1998), p. ? Disponível em: <http://www.pgfil.uerj.br/pdf/publicacoes/marciagoncalves/02.pdf>. Acesso em: 4 de novembro de 2012.

⁹¹Cf. C.E. I., p. 138.

pensada como a passagem do que é em-si ao que é para-si. Portanto, implica em um aprofundamento de si, uma saída de si que, porém, não é afastamento de si, mas exteriorização do ser em-si e ser-para-si que são um-para-o-outro e não separados. Esta é precisamente a marca do espírito, à diferença da natureza, que é o reino do um fora-do-outro e da inconsciência. Hegel concebe este processo reflexivo espiritual como a possibilidade de um movimento subjetivo no qual o sujeito, na substância, estranha-se e reconcilia-se consigo mesmo e com o outro, aparecendo de modo sensível. É a partir desta possibilidade de aparição do sujeito na substância ou da substância como sujeito que Hegel pensa a efetivação da Ideia na realidade em seu sistema estético.

Assim, dada anteriormente a definição hegeliana da Ideia segundo a qual “a união do conceito e sua realidade, o conceito produzido no seio de sua objetividade enquanto conceito”⁹² é importante analisar como o belo natural não se adéqua a este conceito.

Aos olhos de Hegel, o ápice da beleza natural encontra-se na vida animal, porém, esta carrega ainda assim uma limitação: ela não revela sua alma, permanece apenas como interior, não se exterioriza a si mesma como ideal. Não é para si mesma, se o fosse, manifestar-se-ia para outros neste ser-para-si. Hegel aponta aqui para a primeira deficiência do belo natural: “possuir apenas a aparência opaca de uma alma”⁹³. A interioridade permanece oculta na vida orgânica animal, a alma não é visível no organismo, “o animal é apenas vivo em si mesmo, o interior permanece apenas o interior”⁹⁴, o exterior apenas como exterior e não completamente penetrando cada parte pela alma.

Cada parte está presa em si mesma e não se deixa mergulhar pela outra, a fim de ser mais harmônica, mais completa, no qual a união do natural, exterior, animal e orgânico não se une, funde, totaliza com o espiritual, o interior, o ideal.

Assim, a natureza não é capaz de alcançar sua existência adequada, pois permanece na interioridade abstrata, isto é, não chega à forma e conteúdo ideias concretos; a beleza não chega ao nível de alcance da realidade exterior que deve ainda ser perpassada por este interior natural, não havendo assim tal unidade concreta.

⁹² Ibid, p. 155.

⁹³ Ibid., p. 145.

⁹⁴ Ibid, p. 157.

Hegel configura três estágios por assim dizer, da vida natural, retomando esta mesma hierarquia de Aristóteles⁹⁵. Ele contempla minerais e cristais como o primeiro degrau, cuja deficiência do belo consiste nestes seres possuírem mera regularidade e simetria, ou seja, por se deterem apenas em abstrações determinantes. No segundo nível, situam-se as plantas, cuja carência de vitalidade propriamente animada e falta de subjetividade animada lhe rebaixam na apreensão da beleza, sua unidade ideal de sensação está presa à exterioridade sem autonomia. Por fim, encontram-se os animais, como o estágio superior, que constitui precisamente a passagem para a liberdade do vivente cuja totalidade mostra unidade e conexão. No organismo vivo animal, não se mostra nem a repetição abstrata de uma e mesma determinação, nem uma alternância uniforme de igual e desigual, e sim uma reunião de aspectos essencialmente diferenciados. Porém, justamente nesta união que devia ser plena e harmoniosa, Hegel diz se encontrar a falha:

[...] a alma aparece na forma animal opacamente como conexão do organismo, como ponto de união da animação, ao qual falta uma realização plena de conteúdo. Apenas uma animação indeterminada e totalmente limitada se manifesta⁹⁶.

Nesta hierarquia Hegel identifica a substituição gradativa da passividade natural pela liberdade presente só no espírito. Ao longo do processo de passagem de níveis dos seres presentes na natureza, Hegel aponta o momento próprio da suspensão, no qual vemos o degrau mais elevado ser aquele que, até aqui, mais conservou e elevou a naturalidade necessária à vida sobretudo para o espírito, próximo grau, que melhor apresenta a completude em-si e para-si. Na visão hegeliana, o ponto mais elevado da hierarquia natural, ou seja, a verdade, o fim ou a liberdade da natureza consiste no movimento da Ideia, que se torna autoconsciente, o qual Hegel denomina espírito.

“A racionalidade imanente da natureza inorgânica se revela ao homem e ao mundo a partir da racionalidade realizada ou autoconsciente do homem e de seu

⁹⁵As aproximações da visão de natureza de Hegel e Aristóteles se aproximam. O filósofo grego considera a natureza como uma totalidade viva que sempre apresenta alguma finalidade, isto é, a natureza tem sempre alguma necessidade. Ele a concebe com uma ideia totalizadora e teleológica que reforça esta dupla constituição natural de matéria e forma, potência e ato. Assim, em uma cadeia de desenvolvimento a partir da hierarquia tida na natureza, o homem apresenta-se com um ser diferente, por ter razão, linguagem e organização política.

⁹⁶ Ibid., p.146.

trabalho transformador da natureza”⁹⁷. O ser humano, adequando seu lado puramente natural, sensível, inconsciente ao seu lado racional, inteligível, consciente, alcança o verdadeiro significado do belo para Hegel. A unidade se perfaz a medida que se vai alcançando os estágios de desenvolvimento do ser natural, que em verdade é espiritual, ou melhor dito, o espírito é a verdade da natureza. Na medida em que há a unificação e o desdobre que conserva e eleva o meramente natural ao conceito concreto, quando se chega ao resultado no qual o espírito saiu de um estado de alienação e não liberdade (próprios da natureza) e se sabe em-si e para-si, vai se revelando o caminho da adesão entre o interior subjetivo da Ideia e o exterior objetivo da materialidade sensível.

Assim conseguimos melhor compreender a descrição hegeliana do movimento dialético da arte, tracejando o ponto de interseção entre a linha que aponta para a manifestação da Ideia e o plano que sustenta o fenômeno da forma sensível ou de toda a instância da materialidade.

3.4 A efetivação do ideal no sistema das artes

Partindo das determinidades do ideal na arte, cuja noção envolve uma relação com o mundo, podemos nos voltar para a crescente efetivação que tal conceito assume no plano das manifestações históricas artísticas que o espírito configura. Nos gêneros de arte, com relação à arquitetura até a música, é importante articular o que é atribuído a cada uma, quais suas condições e o que a elas estabelecem a partir do próprio conceito de ideal. Com efeito, é preciso atravessar uma série de momentos da arte cujas figuras percorrem primeiramente o mundo oriental, que busca a idealização, mas fica aquém, passando à arte do mundo grego, onde situa-se a ênfase, dada a devida adequação à idealização plena alcançada, e posteriormente o mundo moderno, o qual já superou o ideal de unidade e o modo como a Ideia e sua expressão se adéquam reciprocamente. Em outras palavras,

⁹⁷GONÇALVES, M. A Idéia de Natureza e a Natureza da Idéia no Pensamento de Hegel. **Revista de Ciências Humanas**, 21/1 (1998), p. ? Disponível em: <http://www.pgfil.uerj.br/pdf/publicacoes/marciagoncalves/02.pdf>. Acesso em: 4 de novembro de 2012.

percorre-se da forma de arte mais sensível e menos espiritualizada até, enfim, a mais alta espiritualização da matéria.

Na dialética operante do espírito no fazer artístico, cada figura de arte apontada no sistema hegeliano corresponde a sua respectiva visão de mundo no contexto histórico em que se dá, na qual cada forma artística é superada por uma nova, mudando de uma para outra, sem que cada forma se extinga totalmente na subsequente. Indo do simbólico ao romântico, levando em conta a concordância do ideal na trajetória do mundo, vê-se a relação do particular e universal bem como a relação entre significação e expressão no registro artístico do homem na exposição temporal da beleza. Neste ciclo das três fases encadeadas pela própria estrutura lógica da *Estética* de Hegel, o regime empregado mostra a conexão da Ideia com a forma, do conteúdo com a matéria sensível, da realização da verdade na existência, e a importância

[...] de conferir significado à aparência sensível através da qual a ideia infinita transluz ou manifesta-se na matéria finita. E essa verdade se realiza quanto mais o conteúdo e a forma se entrosam num só todo. É o que o ideal exige: a obra como individualidade viva a nós dirigindo, do alto do ser espiritual em que se posta, o fulgor de seu sentido, de sua iluminada aparência⁹⁸.

Assim, a arte, essa “experiência viva da idealização do real⁹⁹”, é a mediadora entre subjetivo e objetivo, individual e universal, que segrega a uma só tempo a história do mundo com a história do pensamento cujo espírito absoluto concretiza. Ela se particulariza na individualidade de diferentes linguagens: arquitetura, escultura, pintura, música e poesia. Cada qual correspondendo a um momento específico da arte, que a realiza de forma mais sucedida, e organizada por um conceito central.

Partindo do horizonte do Absoluto tratado anteriormente, considerando a historicidade da arte, que manifesta a Ideia, voltemo-nos agora para as diferentes figuras temporais artísticas nos seus aspectos e particularidades e a aparição do ideal nestas representações do espírito. No que diz respeito ao tratamento que o espírito deve ter para com as obras de arte, Hegel diz que a tarefa espiritual consiste na apreciação estética de obras de arte e no conhecimento de circunstâncias

⁹⁸ Cf. C.E. I, p. 177.

⁹⁹ Ibid., p. 187.

históricas que condicionam a mesma. As obras de arte pertencem cada qual a uma época, a um povo, a um ambiente e dependem de concepções e fins particulares. Assim sendo, o espírito apreende o significado que uma obra de arte pode ter e consegue conhecer e manifestar sua vitalidade interior, um sentimento, uma alma ou uma substância.

Significativamente, Hegel assinala que no primeiro momento, isto é, na arte simbólica, a Ideia é ainda indeterminada, sua adequação com a realidade é imperfeita, encontra-se abstrata e buscando a si mesma. Esta incapacidade de expressar plenamente o conteúdo interior na forma exterior não permite que termos como liberdade e verdade se extraiam perfeitamente, havendo uma apreensão que se efetua apenas na exterioridade. A exteriorização da Ideia revela uma ênfase sobre a objetividade, interferindo no equilíbrio entre a materialidade sensível sobre a interioridade, no qual o conteúdo é oculto e inacessível. Tal manifestação corresponde à arquitetura: é a arte do Oriente da Idade Antiga, cujos templos e pirâmides já tratamos de expor como elementos que despontam como exemplos típicos desta tentativa falida de expressar a verdade da arte. As formas geométricas, carregadas de abstração, refletem imediatamente a natureza, animalidade, organicidade e sua forma pouca espiritualizada, ligada à contingência e não-liberdade. Segundo Hegel,

[...] sua tarefa (da arquitetura) consiste em trabalhar devidamente a natureza inorgânica de tal modo que esta seja, como mundo exterior estilizado, transformada em espírito. Sua matéria é ela mesma o material em sua exterioridade imediata, tal como uma pesada massa mecânica, e sua forma permanece a forma da natureza inorgânica, ordenada segundo as relações de simetria abstratas do entendimento. Pois nesta matéria e forma o Ideal não se deixa realizar como espiritualidade concreta, e a realidade apresentada permanece, com isso, enquanto algo exterior, impenetrável para a ideia, ou apenas como uma relação abstrata. Assim é que a arte da construção é a principal figura da arte simbólica¹⁰⁰.

O conceito central que organiza a arte simbólica é o “sublime”, onde há a substancialidade abstrata, que não pode ser expressa sensivelmente e por isso só pode ser posta no nível de uma transcendentalidade. Este sentimento de inadequação, de incompatibilidade entre a Ideia o mundo sensível, não permite que a beleza se efetue:

¹⁰⁰ Cf. C.E. I, p.116.

[...] a beleza do ideal e o sublime são totalmente diferentes. No ideal, o interior perpassa a realidade exterior, da qual ele é o interior, de tal forma que ambas as partes aparecem como adequadas uma à outra e, por isso mesmo, como copenetrantes. No sublime, ao contrário, o ser-aí exterior, no qual a substância é trazida para a intuição, é rebaixado diante desta substância, e este rebaixamento e esta servidão são a única maneira pela qual se pode intuir pela arte um deus que, para si e segundo sua essência positiva, não pode ser figurado nem expresso por meio de algo mundano ou finito¹⁰¹.

Hegel toma esta arte do sublime como despropósito do conteúdo original e verdadeiro da arte. A fim de que possa ser desvelada, o símbolo necessita ser interpretado, decodificado, descoberto, uma vez que está mergulhado na ambiguidade que impede que o conteúdo seja expresso claramente. Esta dicotomia entre forma e conteúdo é a diferença que a própria subjetividade espiritual sente ao não reconhecer a si nem a sua espiritualidade nas obras.

Para superar esta representação carente de significados no conjunto total das obras de arte do simbolismo, é necessário que o conteúdo espiritual segregue sua expressão verdadeira em harmonia completa com a objetividade. Nesse sentido, Hegel lança o olhar para o mundo grego que, segundo ele, marca o momento histórico que foi capaz de significar verdadeiramente este ideal.

O espírito grego, caracterizado pela liberdade ética, demonstra a forma imediata de equilíbrio, de unidade entre exterioridade e interioridade. Os gregos permanecem no seio da beleza perfeita por conciliarem sua expressão e por realizar de modo adequado o natural idealmente e também por serem capazes “de expressar-se no natural e junto ao natural”¹⁰². Neste momento da beleza clássica, o ideal da beleza se torna realidade, concretiza-se, uma vez que o espírito corporifica-se e o sensível espiritualiza-se. Tal adequação permite que o espírito purifique o natural de sua imediatidade e contingências e manifeste-se transformado, como reflexo objetivo do processo criador do próprio sujeito.

Tal espelhamento, segundo Hegel, ocorre nas esculturas gregas, que combina a materialidade sensível penetrada pelo espírito de forma completa. O próprio conceito de ideal compreende a organização desta forma de arte clássica: ele rege tal arte, na medida em que esta ganha beleza por receber a forma humana

¹⁰¹ Ibid., p. 479.

¹⁰² Cf. C.E. II, p. 19.

adequada ao conteúdo espiritual, expressando de maneira clara e precisa o conteúdo verdadeiro. Pois a idealização da beleza é a superação do natural contido na divindade do simbolismo e é a espiritualização dessa divindade. A arte clássica distingue-se das formas puramente naturais, ela explica e desvela o conteúdo, apresentando-o por meio de uma forma clara e sensível, a saber, a figura humana presente na estatuária individualizada dos deuses. Neste sentido, a antropomorfização é a atribuição da forma mais adequada para a expressão do espírito. Hegel assinala o antropomorfismo dos deuses gregos como principal fator de diferenciação entre a arte clássica e a arte simbólica, pois, na figura humana, a diferença entre o conteúdo espiritual e a forma sensível é suspendida.

Assim, o homem intui a espiritualidade, a Ideia, o absoluto e a verdade, voltando-se para si e concebendo-se a si mesmo. Este humanismo era o elemento do qual o simbólico carecia para a realização do belo ideal. Nesta nova configuração os próprios indivíduos apresentam e representam sensivelmente para outros homens os deuses da religião politeísta grega. Esses deuses gregos antropomórficos se distinguem das personificações monstruosas e animalescas tal como eram representadas as divindades na religião egípcias que caracterizava o simbolismo. A superação do simbolismo por meio da arte clássica baseia-se no fato de que na arte egípcia o conteúdo divino estava velado por mistérios, estava envolto de escuridão e encontrava-se na obscuridade e dúvida de seus símbolos e na matéria bruta e imediata¹⁰³.

Este mesmo espírito grego é capaz de reconhecer no deus esculpido o que ele próprio tem de humano, de intuir sua espiritualidade como concretizada na forma sensível bela; porém, tal apreensão deve ser superada, porque desconhece o princípio de subjetividade, em particular, a arte clássica desconhece a expressão subjetiva. A divindade grega da escultura não é subjetividade infinita, não alcança a verdadeira essência humana enquanto consciência subjetiva na sua capacidade de interiorização e de autoconhecimento, provocando a emergência do caráter mais

¹⁰³ Paralelo a esta diferenciação entre arte simbólica e clássica da *Estética*, podemos apontar a relação que Hegel faz na sessão da obra de arte abstrata na *Fenomenologia do Espírito*, afirmando no §708 que, de uma parte: “Nessa primeira produção imediata, ainda não se reunificou a separação entre a obra e sua atividade consciente-de-si; portanto a obra não é para si algo efetivamente vivificado, mas é [um] todo somente junto com seu vir-a-ser”, e, posteriormente no §726, o autor assume ao final da sessão da obra de arte viva a extrusão para a corporeidade perfeita, quando diz que “o espírito depôs as impressões particulares, e as ressonâncias da natureza, que ele encerrava dentro de si como o espírito efetivo de um povo”.

profundo do espírito. A arte precisa prosseguir, deslocando-se mais uma vez para encontrar a essência humana, ganhando o movimento conflituoso que desembocará na arte romântica.

Nesta última figura artística apontada por Hegel, o espírito chegou a seu término absoluto, isto é, é livre para si mesmo. Isso significa dizer que a arte romântica funda-se na interioridade consciente. Assim, “o verdadeiro conteúdo do romântico é a interioridade absoluta e a forma correspondente é a subjetividade espiritual, enquanto apreensão de sua autonomia e liberdade¹⁰⁴”. O verdadeiro conteúdo da arte romântica é o absoluto universalmente em si mesmo. Destarte, o reino espiritual esgota-se a si mesmo, bem como a dimensão exterior não é capaz de expressar a interioridade, voltando-se para o interior na busca do seu elemento essencial. Inserida em um mundo fragmentado, disperso e repleto de particularidades, a arte agora passa definitivamente a não ser instância última de contato com a totalidade. Figura-se agora um mundo no qual a vontade individual é expressamente o que o espírito comunga em favor do seu reconhecimento. As linguagens que acompanha este espírito no mundo, nos seus modos de exposição, são a pintura, poesia e música. Quanto à primeira figura, Hegel trata desde a pintura medieval até à época atual quando dos seus cursos. O mesmo ocorrendo com as outras duas expressões artísticas, cuja análise parte do começo do cristianismo e estende-se até a época do filósofo. No que se refere especificamente ao aspecto da subjetividade, vemos, pois, que a pintura evidencia tal conteúdo através da forma humana, apresentando exteriormente o essencialmente interior. Porém, tal forma espacial não é bem própria ao espírito, e a arte volta-se à música em busca de tentar satisfazer-se verdadeiramente através do elemento da temporalidade. Mais uma vez a arte se frustra, pois a ausência de forma no interior também não realiza a totalidade do espírito. Pela poesia e pelo discurso desta, o espírito é capaz de tornar-se compreensível para si. Neste período, acontece a crescente reflexão autoconsciente que acaba por distanciar o espírito da identificação imediata com seus objetos, frutos de sua criação. Assim, tal figura artística distancia-se da conformidade entre forma e conteúdo, afastando-se também da concepção de verdadeira expressão artística, não sendo bem realizada, pois não é capaz de conformar-se com o material.

¹⁰⁴ Cf. C.E. II, p. 253.

Assim, a arte, por limitar-se a apresentar à consciência a verdade por meio de sua configuração sensível, esgota seus princípios¹⁰⁵ e, enquanto forma de saber, não é possível dar-se sem outras formas, cada qual imersa no complexo jogo de saberes na história da cultura que Hegel se apoia para explicitar o movimento do espírito no ritmo dialético do mesmo. Neste sentido, a cultura da sensibilidade que pertence à arte, se ajusta e segue subjacente às formas mais elaboradas e elevadas que o espírito irá assumir e reconhecer-se.

Enfim, de fato, as figuras absolutas do espírito que conhece a si mesmo se dão na união e sucessão, que se configuram enquanto processos necessários no percurso gradual do desenvolvimento da consciência humana, no qual cada período abarca um pouco mais de consciência. Do que foi apresentado acima, vale dizer que a exposição da arte ocupa-se com formas específicas, delimitadas temporalmente na fenomenalidade histórica para a realização do espírito, cedendo espaço a novas figuras que se apresentam mais completas e harmoniosas e que não abandonam a totalidade da forma anterior.

¹⁰⁵ Dentro do processo histórico-dialético no qual se circunscreve a arte, a título de antecipação do que trataremos mais adiante, dado este momento lógico-sistemático, o tão polêmico tema do fim da arte é articulado primeiramente aqui onde se prevê uma certa evolução nas formas de manifestação do espírito. Tal tópico supõe em primeira instância o aspecto lógico do sistema hegeliano, delineando-se no sentido de finalidade, uma vez que não é possível pensar em fim sem um novo começo, tal como é a proposta dialética, ou ainda em termos de limite da arte, uma vez que o processo espiritual é ascendente.

4 O IDEAL EFETIVADO NA ARTE CLÁSSICA

4.1 O ideal na efetividade do mundo grego

Com respeito a estas caracterizações, podemos agora penetrar na esfera da beleza perfeita que, aos olhos de Hegel, como grande exemplo de expressão artística, já sabemos ser a escultura. É essencialmente este momento que nos interessa, situado na passagem do natural para o espiritual, pois será capaz de revelar significativamente o espiritual de modo sensível, isto é, é pertencente a este movimento o caráter perfeito de equilíbrio entre a divindade e o homem. Tal perfeição suprema concilia essencialmente forma e conteúdo, ou seja, esta arte corresponde ao belo ideal, adequa a forma exterior sensível da corporalidade humana com a interioridade da ideia espiritual. Vale lembrar que a introdução da sessão da arte clássica nos *Cursos de Estética* começa com a frase segundo o qual “O ponto central da arte é constituído pela união, que é fechada em si mesma para a totalidade livre, entre o Conteúdo e a forma simplesmente adequada a ela”¹⁰⁶.

Concentrando-se na arte clássica, vemos, pois, que seu estatuto reside sobretudo na arte plástica. É este o momento da escultura, o momento onde o homem toma o lugar da matéria bruta, da pedra, do estático, do não-vivo e, tendo esta posse em mãos, passa a representar o essencialmente representável: o espírito representa a divindade. Hegel, em seus *Cursos*, diz: “[...] o humano se mostra, segundo toda a sua formação, como a morada e certamente como a única existência possível do espírito”¹⁰⁷. Vale notar aqui que, este tipo fundamental da escultura é dado à ela e não inventado por ela. A forma humana é produto da natureza, é a própria corporalidade do espírito que deve vir à exposição.

Neste sentido, o homem ao esculpir e representar a estátua do deus subtrai as suas próprias imperfeições e finitude contingente, ou seja, adquire a infinitude divina. A fim de ser somente expressão do divino, a forma corpórea humana se liberta de sua contingência e singularidade imediata e neste sentido, há uma dupla transformação: o deus adquire a forma humana e o homem assume a presença do

¹⁰⁶ Cf. C.E.II, p. 157.

¹⁰⁷ Ibid., p. 163.

divino. A escultura apresenta os deuses em sua infinita tranquilidade, acima das contingências, pulsões e paixões humanas, arbitrariedades e contingências naturais da matéria sensível imediata do homem. Todas as peculiaridades humanas, caprichos e pontos negativos são excluídos, sendo retratado tão somente o substancial, o imutável, a natureza e os traços permanentes do espírito. Para ilustrar melhor, Hegel afirma que:

O espírito grego é o artista plástico, que transforma a pedra em obra de arte. Nessa transformação, a pedra não permanece mais uma mera pedra e não traz em si mesma apenas exteriormente a forma; ela é, ao contrário, transformada e feita, contra a sua natureza, em expressão do espírito¹⁰⁸.

Figura 3 - **Afrodite de Cnido**. Cópia romana feita em mármore da estátua de Praxíteles do século de 370 a.C. Museu Pio-Clementino, Roma.

¹⁰⁸ HEGEL apud GONÇALVES, Márcia C. F. A morte e a vida da arte. **Kriterion**, Belo Horizonte, n° 109, Jun/2004, p. 53.

Figura 4 e 5 –**Ménade dançante**. Cópia feita em mármore da escultura de Escopas, datada de 340 a.C.. A original encontra-se perdida. Museu Albertinum, Dresden.

Figura 6 - **Hermes que carrega o menino Dionísio**. Provável cópia romana da escultura de Praxíteles datada do séc. IV a. C. Altura: 215 cm. Museu Arqueológico de Olímpia, Grécia.

Quando Hegel faz referência à arte plástica dos antigos gregos, como realização plena do ideal, ele tem em mente um período específico da história da escultura, qual seja, aquele período clássico que produziu as mais belas estátuas dos deuses feitas de mármore. O estado natural do mármore, na sua dureza e rigorosidade ganha, por meio da escultura, a aparência macia e morna da pele humana, a calma e a serenidade dos corpos e rostos.

Na segunda seção do terceiro volume dos *Cursos de Estética* podemos encontrar os maiores exemplos dados Hegel dessa lapidação da naturalidade do corpo humano no deus esculpido, cuja localização nos diz o autor, é na face das estátuas. As considerações de Gonçalves reforçam as análises hegelianas feitas do perfil do rosto grego: o mais clássica deles é a linha quase vertical do nariz, considerada a linha da beleza¹⁰⁹. Ao representar a cabeça humana com esse traço exagerado, o artista estaria, segundo Hegel, elevando a expressão da face a uma universalidade fundada na afirmação da diferença entre o corpo humano e o corpo animal, cuja linha do nariz é, em geral, horizontal. Outro aspecto encontrado por Hegel para demonstrar a idealidade do corpo do deus esculpido são os olhos. Ele percebe um certo recuo geométrico antinatural dos olhos, indicando uma cegueira do deus esculpido, seu fechamento para o mundo, o que demonstraria a necessidade de acentuar um caráter de interioridade. É como se o deus esculpido não olhasse para fora, mas voltasse o seu olhar para si mesmo, como se ele se recolhesse e refletisse. Ainda outra evidência encontrada por Hegel na figura da arte plástica clássica para fundamentar a tese de uma idealização do sensível localiza-se na boca da escultura, onde os lábios encontram-se semiabertos sem deixarem aparecer os dentes, obscurecendo a animalidade e revelando a potência para a fala, numa quase expressão verbal do homem na escultura¹¹⁰.

¹⁰⁹ GONÇALVES, op. cit, p. 54.

¹¹⁰ Vale pontuar sobre a estatuária grega que, ainda que Hegel desconsidere nas suas análises, sabe-se que o mármore branco continha uma vasta riqueza de cores pintadas em detalhes nas obras. As esculturas antigas eram coloridas e perderam suas tintas ao longo dos anos sobretudo porque a cor era adicionada com pigmentos orgânicos, como caseína ou ovo (técnica da têmpera).

Figura 7 -**Busto de Artemísia**. Cópia romana feita em mármore no fim do Império de Adriano por volta de 130-40 a. C., depois de um original grego da época clássica (450-400 a.C.). Museu Arqueológico Nacional de Nápoles, Itália.

Como nos lembra Hyppolite, esta religião da arte

[...] é o saber de si do espírito ético, (...) é o espírito substancial de uma cidade humana que superou a selvageria da natureza e que ainda não alcançou a abstração e a dor da subjetividade, é o momento da bela individualidade. A Cidade aparece como uma obra consciente de si, *um espírito universal individualizado e concreto*¹¹¹.

Assim, a arte ideal é contada por Hegel, pois, aos olhos de questões presentes na Grécia antiga, pois é o ambiente onde se manifesta e se reproduz. Neste sentido, é na beleza clássica da escultura que o homem recebe os atributos dos deuses da religião politeísta antropomórfica grega. O caráter do ideal clássico deve deixar mostrar a base ética afirmada e contida na arte clássica. Hegel diz que

[...] assim como o natural conserva na arte grega a harmonia com o espiritual e se encontra subordinado ao interior, assim também o interior humano subjetivo expõe-se constantemente com a objetividade autêntica do espírito, isto é, como Conteúdo essencial do ético e do verdadeiro¹¹².

No mundo grego os sujeitos encontram-se harmoniosamente unidos: a eticidade é uma com cada indivíduo, cada singularidade tem sua existência interligada com o universal. O ético aparece como o Estado, que nada mais é que o interesse próprio de cada homem, que possui sua liberdade, pois descobre a si mesmo como independente, sendo, portando, consciente de si e do todo. O espírito do povo é a *pólis*, é o conjunto de indivíduos conscientes de si mesmos e existentes exteriormente.

No Estado, o espírito não só é o objeto como espírito divino; não só está desenvolvido subjetivamente nos corpos belos, senão que é espírito universal vivo e, por sua vez, espírito consciente de si mesmo nos indivíduos distintos.¹¹³

O modo de agir e viver de cada homem é dado segundo finalidades de um mundo que é da ordem em si de natureza universal, não consistindo apenas em um apetite particular. Ao contrário, o fim é conhecido, desejado, realizado pelo indivíduo

¹¹¹ HYPPOLITE, Jean. op.cit., p. 576.

¹¹² GOMBRICH, op.cit., p. 230.

¹¹³ Cf. HEGEL, **Filosofia de la Historia Universal**. Madrid: Revista do Occidente, 1928. Tomo II. Trad. J. Gaos. p. 132, tradução nossa.

que quer a si mesmo como à totalidade, de tal sorte que este fim é também o seu próprio fim. Este *querer e obrar*¹¹⁴, atividades imanentes do espírito, se realizam na Grécia, pois é neste terreno que estes fazeres são produzidos: em uma realidade concreta e sensível que é resultado deste seu querer e seu saber, onde o espírito alçou uma etapa que é capaz de trazer às instâncias do Estado, da família, do direito, da religião os fins de sua própria individualidade. O fim objetivo do espírito, no fim das contas, é a correspondência com um fim subjetivo. Na contramão de cumprir regras preestabelecidas, ou de estar frente a frente com a substância ética abstrata como era no mundo oriental, ou igualmente na falta de eticidade do mundo moderno, no qual os sujeitos atêm-se a si mesmos e se realizam enquanto submetem-se a seus fins particulares, paixões, arbitrariedades, o sujeito grego reside entre estes dois extremos, ou melhor, ele é este meio termo entre a falta de consciência pessoal do homem (Oriente) e a subjetividade infinita (pura certeza de si mesmo). Na Grécia não havia espaço para a ruptura do homem pela qual a individualidade autônoma, independente, pudesse tratar de determinar-se por meio de suas opiniões. A particularidade e a unilateralidade não tinham vez, ao contrário, o que prevalecia era a eticidade, esta unidade indivisa do conteúdo com a vontade individual.

No que concerne à sua atividade produtiva, o espírito não a exerce sob um fluxo indeciso ou aliado a uma natureza que o oprime, mas sim ele parte deste lado natural, apropria-se desta natureza e, conduzindo com energia, percebendo espiritualmente o exterior, converte em algo posto por ele mesmo, submete o material natural à transformação para ser conforme a ele, estabelecendo uma significação que não existe fora dele mesmo. Com efeito, a concepção espiritual é dependente do elemento natural que não é consciente de si, mas enquanto apoderamento para que este espírito mesmo tenha consciência de si.

¹¹⁴ Hegel diferencia estas ações como próprias do domínio do espírito. O princípio espiritual próprio aos gregos é ter criado uma cultura; as possibilidades deste mundo antigo, segundo Hegel, fizeram-nos recorrer a um âmbito independente, relevando uma arte e toda uma produção que não foi adquirida. O autor aponta que ainda que possuísem uma base antecedente no mundo oriental e Homero fosse o leite materno no qual o povo grego se criou, a bela arte começa e se revela quando do impulso e da necessidade de recriar-se e de exibir-se para fazer valer a gozar em si mesmos sua liberdade, sendo este o traço capital e o principal assunto dos gregos, expressando e representando a si mesmos como obras livres. Cf. HEGEL, **Filosofia de la Historia Universal**. Madrid: Revista do Occidente, 1928. Tomo II. Trad. J. Gaos, p. 64, (tradução nossa).

Podemos chamar o espírito grego de artista plástico que converte o natural em expressão do espírito, que faz da pedra uma estátua e não apresenta a pedra como pedra e ao espírito como algo heterogêneo, senão que infunde à pedra o espírito e representa o espírito na pedra¹¹⁵.

Assim, tudo o que é meramente natural e acidental é apartado do conteúdo essencial entre os gregos. O movimento, suas obras e ações, constituem uma relação de unidade do sensível com a consciência de si; para os gregos, esta unidade está presente também na marca do divino que a obra recebe. É este aparecer na carne, na figura humana, que manifesta o belo como espiritual, que eleva à forma bela o que foi cultivado até chegar à liberdade. Com efeito, esta unidade dos gregos, que adoram a Deus no espírito (não puro, mas sob a forma antropomórfica), equivale a forma ideal. Este manifestar-se da religião grega constitui a própria totalidade, no qual Deus tem uma figura divina, artística, sensível e humana, que se converte em expressão do espírito. Este, por sua vez, neste manifestar-se (que não é acidental, nem contingente, mas sim perene) está em si e consigo¹¹⁶.

Ainda sobre o que diz respeito a caracterizações da religião grega, vale considerar que Hegel aponta que o espírito, ao sair do mundo oriental, obtém na mitologia grega a forma necessária como sendo o verdadeiro ponto de vista onde o espírito pode posicionar-se para expressar a verdadeira essência. Esta abundante matéria levanta um ponto fundamental neste trânsito espiritual, qual seja, a luta entre os deuses novos e antigos, o que significa dizer, a soberania dos poderes naturais dos titãs, vencidos pela dominação dos poderes espirituais. De um lado acompanha-se o desaparecimento da força do Oriente pela força admitida do Ocidente - dos gregos, cuja geração nasceu a partir do mundo oriental, mas cuja peculiaridade reside em terem realizado a união do natural com a individualidade, não simplesmente animado a natureza como outrora foi feito pelos orientais. Estes deuses gregos que assumem o conteúdo próprio da religião de sua época não são a) personificações de poderes naturais nem abstrações, b) nem são alegorias, nem

¹¹⁵ Ibid., p. 104.

¹¹⁶ Esta manifestação divina da religião grega, tida como suprema e exclusiva, pode ser posta em paralelo com a religião cristã numa breve aproximação comparativa que Hegel faz também na História da Filosofia Universal. Lá o autor distingue que a o manifestar-se cristão é considerado apenas um momento do divino: Cristo morre, o Deus que se manifesta é considerado como algo que se anula a si mesmo, como um período transitório, e somente quando morto e sentado à direita de Deus pai está em sua plenitude. Cf. **Filosofía de la Historia Universal**, op. cit. p. 114.

representações gerais, c) tampouco são símbolos. É a individualidade dos deuses que expressa o que eles são: são essências éticas e seu conteúdo é espiritual. “Os caracteres gregos são indivíduos concretos¹¹⁷”.

Retomando a unidade da *pólis* grega e, conseqüentemente sua eticidade, sabemos que Hegel já assinalava a presença do indivíduo, particular, voltado imediatamente para o mundo, universal, nele se reconhecendo, se sentindo parte e constituindo um todo harmônico. Vemos aqui o equilíbrio entre estes dois pólos que, como essencialidades, possuem uma presença muito própria neste mundo grego harmônico: estão representados através das figuras de *Estado* e de *família*. Estas duas figuras estão imediatamente orientadas e se identificando com o mundo.

No que diz respeito à família, esta representa a esfera do divino, pois é as leis dos deuses e seus cultos. Sua identidade positiva consiste exatamente em saber qual seu dever dentro do contexto, qual seja, de louvar os deuses lares, ctônicos, depois os deuses da cidade, bem como realizar as cerimônias fúnebres para os membros de sua família. O Estado condiz à esfera do humano, às leis que regem e são regidas pelo homem. O espírito da lei humana sabe que seu papel lhe cabe na medida em que cuida, administra e opera na *pólis*. O contexto da harmonia entre Estado e família é o que podemos chamar de mundo ético. Este mundo está sustentado pelas ações dos espíritos que atuam na realidade por encontrarem seu fim imediatamente nele; o espírito desempenha um papel que faz sentido tanto no todo como para si mesmo. Assim como é essencial à forma artística clássica aparecer como exterior e efetiva, também a determinação espiritual do homem se elabora com uma efetividade real de tal modo que é exigência do espírito, no mundo ético grego, estar em consonância consigo mas para além de si, também com a substância e universalidade.

Já abordamos tal temática quando tratamos do mundo grego anteriormente, fazendo menção inclusive à tragédia *Antígona*, mas é importante salientar que o tema da eticidade recai aqui com a finalidade que a lógica hegeliana pede de articulação entre o particular e o universal, isto é, entre o si e a substância, no qual Hegel já enxerga o movimento de união entre humano e divino. Há a adesão do âmbito divino e humano no contexto da bela eticidade grega, onde tais elementos vivem juntos e já possuem a sua exemplaridade estética.

¹¹⁷HEGEL, **Filosofía de la Historia Universal**. Madrid: Revista do Occidente, 1928. Tomo II. Trad. J. Gaos, p. 122.

Por fim, temos de falar que o ideal autenticamente clássico da individualidade espiritual substancial dos deuses na determinidade humana aparece na segurança do repousar de si mesmo. Este espírito de transição repousa em geral no espírito autônomo por si mesmo e na sua existência exterior. No seu enredamento do humano com o divino, do interior com o exterior ou finalmente, do finito com o infinito sobressai a base e solidez própria de um mundo que paira no centro unificado do resultado do decurso dos modos de exposição onde a vitalidade do corpo humano está completamente permeada pelo divino.

4.2 O ideal e Winckelmann

Winckelmann despontou, no século XVIII, como um autor que contribuiu expressivamente no âmbito da cultura alemã e ocidental. Ao ser capaz de oferecer, pioneiramente, uma compreensão – cujo mérito reside na novidade em possibilitar uma nova visão de mundo – e novo enfoque sobre a cultura dos antigos, o pensador exerce grandes mudanças no pensamento alemão como um todo. A eclosão destas transformações reintegra a cultura da Alemanha com toda a Europa, pois antes ela estava isolada face à cultura latina, permitindo assim uma retomada emancipatória, que a resgata de uma situação de inferioridade cultural.

Neste âmbito de esforço de transformação do pensamento, encontramos em Winckelmann uma concentração de aspectos polêmicos, inovadores, cujas considerações à cultura grega a deslocam de seu antigo paradigma, pois em tal perspectiva nova apontada pelo autor alemão, os antigos passam a ter uma nova expressão, presença e representação¹¹⁸. Como fundo histórico, até então, a cultura comportava-se na permanência do ponto de vista romano como centro do Ocidente, ao qual os gregos permaneciam à sombra, sendo conhecidos sobretudo através dos romanos; o deslocamento de tal subordinação acentua-se intensamente na figura de

¹¹⁸ A título de compreensão do interesse e contato de Winckelmann com os gregos, vale dizer que na juventude Winckelmann estudou teologia, tendo forte contato com a língua grega, dedicando-se ao estudo desta, sobretudo na leitura de poetas gregos. Ele desejava ir à Grécia, fantasiava e sonhava com o mundo grego, cultivando tão somente o ideal e não a experiência daquelas terras, que permaneceram assim apenas paisagem, sendo sempre tratadas de modo nostálgico, em referências valorizadas, porém não concretizadas.

Winckelmann, cuja importância é pontual para o desenvolvimento subsequente da nova cultura alemã¹¹⁹. Esta se desprende da arraigada concepção imposta até o momento, segundo os ditames luteranos da época, expandindo-se a novos horizontes e dimensões que fornecem ao classicismo alemão um ideal estético sustentado no mundo grego.

A obra *Reflexões sobre a arte antiga*, escrita sob a influência do pintor Oeser em 1755, contém as suas principais ideias, que mais tarde o autor desdobra e amplia. Winckelmann, neste período vira porta-voz de ideias antibarrocas, é contra esta arte que ele se volta, mais especificamente se opõe ao escultor Bernini, que defendia um aprendizado de arte muito própria. Winckelmann indica em *Reflexões* que no processo de criação artística, os antigos serviam de fonte de imitação, que as obras gregas reuniam muito mais elevada e belamente o que os artistas necessitavam para aprender, e que a natureza não era capaz de dar conta de todos os aspectos.

Ele visualiza na arte grega um legítimo modo de ver que se desenvolve cercado de oposições dos defensores da arte barroca. O autor alemão defende a excelência no mundo grego, encontrada na escultura, no elogio aos contornos grandes, nobres, cuja figura artística se atém no elemento puro, simples, valorizando a verdadeira possibilidade de concretização do ideal, apoiada no repouso, na serenidade e no estático, que somente a plástica é capaz de dar. Na estatuária grega Winckelmann encontra o ideal estético considerado sob a óptica de uma “nobre simplicidade e calma nobreza”.

Essa noção inédita acerca dos gregos, uma vez que na época se via a arte grega como um naturalismo ingênuo, perdurará até o século XIX. Em certa medida, pode-se dizer que a noção em si já estava presente no Renascimento, mas que não era identificada como a especificidade da arte grega. Identificá-la como algo que somente a Grécia teria desenvolvido com perfeição, esta é a novidade de Winckelmann¹²⁰.

¹¹⁹ Podemos lembrar das próprias palavras de Hegel que diz que “[...] não pode ser negado que desde a morte de Winckelmann o conhecimento de obras escultóricas antigas aumentou essencialmente não só no que diz respeito à quantidade, bem como foi colocada num ponto de vista mais firme que concerne ao estilo destas obras e o apreço de sua beleza”. Cf. C.E. III, p.113.

¹²⁰ WERLE, Winckelmann, Lessing e Herder: estéticas do efeito?, **Trans/Form/Ação** [online]. 2000, vol.23, n.1, pp. 19-50. ISSN 0101-3173. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-31732000000100002>. Acesso em: 28 de julho de 2012.

Este duplo traço, nobre simplicidade e grandeza serena, o autor indica como exemplo no *Laocoonte*. Imediatamente, o traço mais saliente e visível da obra é repleto de tensão, dor e sofrimento, manifestando uma aparência cuja superfície não revela a grandeza da obra. Neste sentido, é possível encontrar aí uma essência mais profunda e íntima, capaz de trazer à tona estes elementos que revelariam os princípios do espírito do mundo antigo¹²¹.

A importância dos gregos reside ainda na capacidade de nos orientar, porque lá está o excelente, isto é, serve como alicerce para o que se desenvolve artisticamente. Na emblemática e famosa afirmação segundo a qual “o único meio para nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis, é imitar os antigos”¹²² está a chave de compreensão de tamanha valorização que ocupa o mundo grego e que é capaz de fazer com que o ideal opere de forma tão efetiva e verdadeira. Assim, é necessário, para os

modernos tomar os gregos como modelo não no sentido de copiá-los, mas de se inspirar neles para produzir uma imagem ideal do belo universal, para criar obras de arte com o mesmo ideal de beleza que a dos antigos.¹²³

“Para descobrir a imitação, o autor se utiliza tanto da tradição estética quanto da história natural”¹²⁴ que leva em conta a ideia ou a forma universal presente e contida naquela forma de arte que os gregos souberam como ninguém fazer: copiá-los significa pois, pensar/agir/comportar-se “como” gregos. Assim sendo, é possível falar de uma imitação criadora inimitável.

Em uma de suas outras obras, a saber, *História da Antiguidade*, Winckelmann segue a defender e ter nos gregos o povo cujo desenvolvimento é pleno em todos os

¹²¹ Werle, atenta para a complexidade da questão, pois estes critérios de nobreza e simplicidade não são apreendidos tão facilmente no exterior da obra, o que implica em um certo cuidado na compreensão na formulação winckelmaniana de tais princípios: “E, assim, também devemos considerar com cautela a questão do classicismo, pois, embora não reste dúvida de que Winckelmann postula uma imitação dos gregos, essa não poderá nunca ser uma mera “macaqueação” ou “cópia”. E, sendo o critério de beleza grega algo que se apresenta no íntimo e não na superfície da obra de arte, a própria ideia de imitação, postulada por Winckelmann, torna-se complexa”. Cf. WERLE, Winckelmann, Lessing e Herder: estéticas do efeito? *Trans/Form/Ação* [online]. 2000, vol.23, n.1, p. 29.

¹²² WINCKELMANN, J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Porto alegre: UFRGS, 1975, p. 39-40.

¹²³ DÉCULTOT, Elisabeth. Johann Joachim Winckelmann. *Ênquete sur la gènesede lhistoiredel art*. Paris; PressesUniverstaires de France 1995 p.88 (apud FELIPPE, Eduardo Ferraz. *Tradução e mediação poética: Hölderlin e a ressonância grega*. **Revista Eletrônica Cadernos de História:** publicação do corpo discente do departamento de história da Universidade Federal de Ouro Preto Ano II, n. 01, março de 2007, p. 2.

¹²⁴ Idem.

sentidos, cujas condições permitem a perfeição da relação entre forma e conteúdo e onde é louvável a correspondência entre o divino e o sensível. A observação e estudo das obras da Antiguidade, segundo Winckelmann, são mais ricos e eficientes do que a mera observação da natureza, que carece de perfeição. A exemplaridade grega se mostra tal que, para o conhecimento do artista, é mais interessante seguir por este caminho, pois se ergue acima da natureza, dispondo de um ideal que se realiza na arte.

A imitação do belo na natureza ou diz respeito a um objeto único, ou reúne as observações sugeridas por diversos objetos e realiza um todo único. O primeiro procedimento significa fazer uma cópia parecida, um retrato; é o caminho que leva às formas e figuras dos holandeses. O segundo é o caminho que leva ao belo universal e às imagens ideais desse belo; foi o que os gregos trilharam.¹²⁵

À luz desta questão, prosseguindo na reflexão sobre a imitação dos gregos na cultura alemã, nosso interesse recai na óptica hegeliana, pois esta considera as possibilidades e limites de apropriação do modelo ideal da Grécia. Ao retomar estas reflexões e discutir tais fundamentos, Hegel se inscreve neste projeto de exemplaridade da Antiguidade frente ao mundo “atual” de sua época, no qual os modernos intentavam uma visão crítica da história, permitindo o diálogo e a consciência da relação entre antigos e modernos. Aproximaremos de Hegel a segunda parte das *Reflexões* de Winckelmann, que “refere-se à particularidade e às qualidades das obras de escultura e pintura da Antiguidade e ao modo como podemos imitá-las”¹²⁶.

Os elogios de Winckelmann conferidos à escultura grega é um ponto de comunicação e contato com o passado: “ele parece pensar a escultura como a arte capaz de atualizar o passado clássico de forma mais imediata devido à característica mais ‘universal’ de seu signo”¹²⁷. O autor atenta-se às obras antigas indicando a unidade que é possível encontrar no conjunto da obra, na nobreza de ligação das partes, no todo harmônico cujas saliências de dobras, depressões, ondulações, concavidades não são aparentes, perceptíveis. Ele fala da estatuária na representação do corpo dos homens na aparência dos músculos que expressam

¹²⁵ Ibid., p. 47.

¹²⁶ WERLE, op. cit., p. 31.

¹²⁷ MATTOS, Claudia Valadão de. O neoclássico entre o ideal e a história: sobre a questão do acronismo na obra de Winckelmann, Goethe e no ambiente artístico romano do final do século XVIII. Rev. **Palíndromo Teoria e História da arte** 2010 / nº 3, p. 38.

flexibilidade e agilidade, toda a estrutura corporal que passa leveza e fluidez, com contornos bem marcados e vantajosos. Dos traços desta arte, acompanhamos sua afirmação: “Nas figuras gregas o mais nobre contorno une ou circunscreve todas as partes da mais bela natureza e das belezas ideais”¹²⁸.

Vemos, portanto que é certo que o pensamento hegeliano sofre grande influência de Winckelmann e, para arrematar a relação entre estes dois pensadores, vale destacarmos uma passagem na qual Hegel se refere a Winckelmann como aquele que

[...] desterrou tanto com a motivação de sua intuição reprodutiva, quanto com a inteligência e prudência, o falatório indeterminado do ideal da beleza grega pelo fato de que caracterizou isolada e determinadamente as Formas das partes – um empreendimento que ele sozinho foi instrutivo¹²⁹.

Em um outro dos trechos mais aproximativos e específicos onde os dois autores nos fornecem uma análise do perfil grego, Hegel afirma querer seguir Winckelmann no essencial¹³⁰. Sobre esta configuração, Hegel alerta que

[...] o perfil grego não pode ser visto como uma Forma apenas exterior e arbitrária, mas convém ao ideal da beleza em si e para si, pois ele é, em primeiro lugar, aquela configuração do rosto em que a expressão do espiritual coloca o meramente natural inteiramente no plano secundário, em segundo lugar, se subtrai na maioria das vezes da causalidade da Forma, sem todavia mostrar uma mera conformidade a fins e sem excluir toda a individualidade¹³¹.

Na composição hegeliana que atribui à beleza ideal um certo tipo específico de elementos reunidos, a ilustração se encerra na influência que o autor sofre para tratar da formação do rosto da estatuária, no qual Winckelmann assente que a “a fronte e o nariz dos deuses e deusas formavam uma linha quase reta”¹³². Hegel, além de se ater neste ângulo reto do nariz (marca essencialmente espiritual diferente da animal que aparece mais como aguda, horizontal e achatada) fala da proeminência da testa reflexiva que faz relação com o meditar, isto é, o ser em si

¹²⁸ WINCKELMANN, op. cit., p. 49.

¹²⁹ Cf. C. E. III, p. 123.

¹³⁰ Ibid., p. 126.

¹³¹ Ibid., p. 129-30.

¹³² WINCKELMANN, 1975, op. cit., p. 45.

mesmo do espírito. No detalhamento dos olhos, boca, orelhas do rosto das estátuas, os dois condizem na argumentação, que deve se preocupar, portanto, com a expressão espiritual.

5 O IDEAL EFETIVADO NA ARTE ROMÂNTICA

5.1 A evolução do conceito de ideal: sua desintegração em uma nova realidade

Sabemos que o fundamento do ideal consistia na unidade de conteúdo e forma. Esta verdade, lei da arte bela, como vimos, teve sua plena representação no mundo grego. Frente às disposições exteriores do mundo da arte que se segue após figura clássica, pensar a perda do ideal é pensar a libertação da arte. A arte se realiza sob a perspectiva hegeliana na óptica de um avanço seguido, onde o elemento da beleza como normatividade passa a um segundo plano, uma vez que o próprio ideal condiz a esta dissolução da unidade da subjetividade do artista com seu conteúdo e obra.

O fim da arte grega e consequentemente a passagem para a arte romântica denuncia a própria deficiência interna: a multiplicidade das figuras dos deuses, a estaticidade das obras - “não expressa o movimento e a atividade do espírito”¹³³ - a corporalidade presente enquanto parte essencial à matéria das figuras esculpidas e, por fim, uma época posterior das obras plásticas que tem uma representação muito dramática (luto) que contrastaria com a serena das mais antigas.

Neste panteão todos os deuses estão destronados, a chama da subjetividade os destruiu, e em vez da plástica multiplicidade dos deuses [Vielgötterei], a arte conhece agora apenas um Deus, um espírito, uma autonomia absoluta, que permanece enquanto o saber e o querer dela mesma consigo mesma em unidade livre e, não mais se desfaz daqueles caracteres e funções particulares [...] ¹³⁴.

A superação do ideal antigo, uma vez que a arte moderna entre em cena, revela como tal conceito evolui: abre mão ou desprende-se da essencialidade da sensibilidade, rompe com a unidade harmoniosa que o sensível assegura com o conteúdo divino. Hegel chega a dizer que neste novo estágio o ideal pela primeira vez está em casa¹³⁵. Para compreendermos o que é esta nova morada do ideal,

¹³³ Cf. C.E. II, p. 255.

¹³⁴ Cf. C.E.II, p. 253-54.

¹³⁵ Cf. C.E. II, p. 265.

podemos relembrar que em um capítulo anterior apontamos as determinações fundamentais que o nosso filósofo tece para o ideal, a saber, beatitude, autonomia, satisfação, quietude e liberdade. Com relação a este conceito, se comparado como momento da arte clássica, observa-se que ele adquire uma realidade inteiramente modificada.¹³⁶ O ideal avança e, portanto nega a exterioridade. Seu vir-a-ser é interioridade, subjetividade,

[...] é o sujeito efetivo, particular, em sua vitalidade interior, que adquire valor infinito, na medida em que nele sozinho se desdobram e se concentram na existência os eternos momentos da verdade absoluta, que apenas é efetiva como espírito.¹³⁷

O humano não é mais uma figura plástica na qual o espírito, na exterioridade, identifica a si, mas é enquanto própria espiritualidade consciente e observante. Transfere-se a valorização do corpo humano esculpido no mármore enquanto criação espiritual plena de harmonia com o interior e exterior e passa-se para a subjetividade criadora-consciente de si que reflete sobre si mesmo e é racionalidade efetiva.

A propósito do conceito de ideal nos *Cursos de Estética*, aqui é de todo importante considerarmos a nota do tradutor da obra para o português no terceiro volume. Werle indica que

[...] no domínio das artes românticas, Hegel refere-se com frequência a um 'ideal', que não é o *ideal*, ou seja, o ideal artístico por excelência realizado no mundo grego, e sim o *Ideell*, ou seja, o 'ideal' não fenomênico que está mais próximo da *Ideia* interior, religiosa e filosófica.¹³⁸

¹³⁶ Servimo-nos como referência da passagem no qual Hegel contrasta a arte clássica com a romântica: "A beleza grega mostra o exterior da individualidade espiritual inteiramente configurado em sua forma corporal, em ações e acontecimentos, expressado inteiramente no exterior e vivendo feliz nele. Para a beleza romântica, em contrapartida, é pura e simplesmente necessário que a alma, embora pareça no exterior, mostre ao mesmo tempo que está reconduzida em si mesma desta corporalidade e que vive em si mesma. O que é corporal pode, por isso, apenas expressar neste estágio a interioridade do espírito, na medida em que leva à aparição [Erscheinung] o fato de que a alma não tem sua efetividade congruente nesta existência [Existenz] real, mas nela mesma. Por este motivo, a beleza agora não mais se referirá à idealização da forma objetiva, mas à forma interior da alma em si mesma; ela se torna uma beleza da interioridade [Innigkeit], enquanto o modo como cada conteúdo se forma e se configura no interior do sujeito, sem manter o exterior nesta interpenetração presa ao espírito.". Cf. C.E. II, p. 266.

¹³⁷ Ibid., p. 254-55.

¹³⁸ WERLE apud HEGEL, C.E.III, p. 90.

Nesta altura dos *Cursos de Estética*, onde se passa ao tratamento das artes românticas, no restante da tradução, o termo ‘ideal’ corresponderá no mais das vezes ao Ideell, que corresponde mais corretamente ao sentimento, coração, ânimo e contemplação¹³⁹. Portanto, o que antes, na arte grega, era uma correspondência imediata e uma interpenetração que reunia finito e infinito na exposição artística, agora, através do princípio de subjetividade, torna este ideal sob uma aparência no qual “ela é apenas o exterior de um sujeito interior existente para si”¹⁴⁰. E Hegel segue:

A conexão firme, na escultura clássica, do corporal e do espiritual, não está por isso dissolvida, em uma ausência total de conexão, porém, foi de tal modo afrouxada e solta que ambos os lados, embora um não seja sem o outro, conservam mutuamente nesta conexão sua autonomia particular ou, se efetivamente têm êxito uma união mais profunda, a espiritualidade, enquanto o interior que prossegue para além de sua fusão com o objetivo e o exterior, torna-se o ponto central que brilha essencialmente¹⁴¹.

Com isso, o que interessa ao espírito agora é “tornar visível um interior e um ideal”¹⁴², é fazer com que sua obra ganhe realidade por meio do humano interessado não em um simples em-si, para em um em-si-e-para-si, o que quer dizer que a unidade que o espírito é agora capaz de efetivar passa pelo próprio meio de reflexão espiritual. É interessante marcar que este ato de ‘refletir’ tem um duplo significado: refere-se de uma parte ao exercício do pensamento mesmo, ao ato de pensar, e de outra tem esta face imagética, como um espelho, à representação de si mesmo que reverbera no exterior¹⁴³. É a sua capacidade “de refletir e de ter refletido em si o movimento total da cultura de seu povo e da história do mundo”¹⁴⁴. Nesta produção espiritual que combina a unidade sob o ensejo da subjetividade encerra-se o ideal. Em uma citação ilustrativa e consoante ao que aqui expomos, Hegel sustenta que:

¹³⁹ Cf. C.E.III p.191.

¹⁴⁰ Cf. C.E. III, p.192.

¹⁴¹ Idem.

¹⁴² Idem.

¹⁴³ Sobre este exterior, importa assinalar a reserva hegeliana: “A reconciliação com o absoluto é no romântico um ato do interior, que certamente aparece no exterior, mas não tem o exterior mesmo em sua forma real como conteúdo e finalidade essencial.” Cf. C.E. II, p. 266.

¹⁴⁴ GONÇALVES, Marcia. **O Belo e o Destino**. São Paulo: Loyola, 2001, p. 47.

Somente o eu consciente é o ideal (*das Ideelle*) simples, o qual, enquanto ideal (*ideell*), para si mesmo, sabe de si como esta unidade simples, e se dá, portanto, uma realidade que não é nenhuma realidade apenas exteriormente sensível e corporal, mas que é propriamente de modo ideal (*ideeller Art*)¹⁴⁵.

Agora bem, se consideramos esta realidade do ideal de um lado, e de outro o quão dependente a arte é da sensibilidade, então é possível dizer que o próprio ideal se sustenta tão somente enquanto momento dentro do movimento dialético do espírito, pois ele também apresenta esta mesma condição para ser pleno: a sensibilidade. E se o espírito necessita alçar voos mais elevados no panorama do seu viver, então o belo ideal também é exibido com seus dias contados, uma vez que não dá conta de abranger outras dimensões que são possíveis somente com outras formas específicas do absoluto, a saber, religião e filosofia.

A arte no plano do absoluto (que completa a tríade com as duas outras formas - religiosa e filosófica - cuja diferença reside somente na Forma, todas avistam ao mesmo conteúdo, o divino), quando entendida nos termos de seu fim, sinaliza a congruente contradição que já está imanente: ela tem a intuição sensível ao seu desfavor. A sensibilidade é uma característica essencial e definitiva da arte, segundo Hegel, assim como também a sensibilidade é uma característica fundamental para o próprio conceito de ideal (pois o ideal vale-se do conteúdo da Ideia e da forma sensível). Todavia,

[...] a forma de expressão sensível da arte, a intuição (*Anschauung*), a torna incapaz de expressar a espiritualidade em seu aspecto realmente absoluto e, portanto, universal e positivo¹⁴⁶.

A dissolução do ideal clássico é própria do movimento dialético, que conserva as experiências do espírito no interior do próprio conceito e faz emergir as contradições provocadas neste necessário desenvolvimento espiritual. A adequada correspondência da Ideia no sensível evolui, uma vez que o espírito avança nos anos da história, e já não é mais possível que a arte corresponda ao belo ideal. Ao contrário, a tensão imanente e presente ao longo do processo faz com que se migre desta concordância de forma e conteúdo, finito e infinito, Ideia e realidade.

¹⁴⁵ HEGEL apud GONÇALVES, op. cit., p. 46.

¹⁴⁶ GONÇALVES, Márcia. **O belo e o destino**. São Paulo: Loyola, 2001 p. 331.

Aqui, portanto - diz Hegel -, desapareceu aquela beleza ideal que eleva a intuição exterior acima da temporalidade e dos vestígios da transitoriedade para colocar a beleza florescente da existência no lugar de seu outro fenômeno atrofiado. A arte romântica não tem mais como seu objetivo a vitalidade livre da existência em sua quietude infinita e submersão da alma no que é corporal, esta vida enquanto tal em seu mais próprio conceito, mas dá as costas a este ponto culminante da beleza; seu interior ela também tece com a contingência da cultura [*Bildung*] exterior e concede aos traços marcados do não-belo um amplo espaço de jogo.¹⁴⁷

O belo ideal desprende-se deste mundo divino e totalizante e incorre inevitavelmente nos modos de se fazer arte presentes na estrutural social da época moderna. Neste momento, o movimento é circular e bem acabado: o espírito volta-se a si mesmo, debruça-se sobre sua própria identidade num esquema imagético duplo no qual o espírito fica frente a frente consigo mesmo: ele detém-se sobre o reflexo de si mesmo, encarando o que apreendeu do trajeto até aqui, do seu desenvolvimento e experiência. O movimento é assim completo, pois este estar às voltas com as próprias questões faz o espírito aderir à unidade consigo mesmo, desfazendo esta possível ambivalência deste jogo de imagem consigo mesmo e, nesta imersão em si, ele aprofunda a consciência de si mesmo que antes, em outras manifestações artísticas, não foi capaz. Por isso, conforme afirma Hegel,

[...] o homem enquanto espírito se duplica, na medida em que primeiramente, como as coisas naturais, é, mas logo é igualmente para si, ele se intui, se representa, pensa e apenas através do ser para si ativo é espírito.¹⁴⁸

5.2 A perda do ideal na arte romântica

Verificamos que a arte ultrapassa a si própria ao transformar o seu modo de exposição, passando do divino material da escultura grega cujo elemento da corporalidade era essencial, para a interioridade consciente. O corpo não é mais matéria e sim a interioridade espiritual, a espiritualidade livre se põe objetivamente e

¹⁴⁷ Cf. C.E. II, p. 261.

¹⁴⁸ Cf. C.E. I, p. 52.

não é mais configurada numa materialidade sensível, e é agora a própria matéria que já está espiritualizada e que traz à aparição o interior espiritual.

Desta transição segue-se, por isso, imediatamente a dissolução, a separação recíproca [*Auseinnandertreten*] do que está contido e compreendido mutuamente na unidade substancial, objetiva, da escultura no foco do seu repouso, quietude e acabamento fechado.¹⁴⁹

Hegel considera esta separação sob dois aspectos. O primeiro diz respeito ao Conteúdo onde ele aponta que a escultura vinculou imediatamente o substancial do espírito à individualidade ainda não refletida em si, isto é, ao espírito que não se sabe absolutamente a si em sua espiritualidade como sujeito. O segundo aponta que a escultura derramou todo este conteúdo na corporalidade. Estes dois lados estão separados, o que implica consequentemente em um recuo da espiritualidade, e o que antes estava “amalgamado em um [*in eins*]”¹⁵⁰, libera-se em inúmeras singularidades.

É nesse sentido que podemos compreender o movimento hegeliano que afirma que a arte ultrapassa a si mesma, pois o espírito neste momento ocupa-se com a simples interioridade, o seu ânimo e sentimento, deixando para trás a preocupação em trabalhar para uma intuição sensível.

A forma clássica da arte atingiu o ponto mais elevado que a sensibilidade da arte pode realizar e se nela algo é insuficiente, isso é apenas a própria arte e a limitação da esfera da arte¹⁵¹.

Assim, esta configuração artística romântica abrange em Forma e conteúdo a interioridade subjetiva. Aqui, o problema do ideal reaparece, pois há inadequação entre Ideia e Forma, uma vez que a exterioridade não possui mais o significado de outrora e o espírito não dá conta de pôr em unidade a interioridade com a exterioridade e busca a reconciliação com a realidade a partir de si mesmo ou consigo mesmo. Hegel observa que

[...] a totalidade simples, consistente do ideal, se dissolve e se decompõe na totalidade dupla do subjetivo que é em si mesmo e do fenômeno exterior, para permitir ao espírito alcançar, por meio desta

¹⁴⁹ Cf. C.E. III, p. 189.

¹⁵⁰ Ibid., p. 190.

¹⁵¹ Cf. HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, p.111.

separação, a reconciliação, mais profunda em seu próprio elemento do interior. O espírito, que tem como adequação de si mesmo consigo mesmo, a unidade de seu conceito com a sua realidade, apenas pode encontrar sua existência correspondente em seu mundo espiritual familiar próprio do sentimento, do ânimo, em geral, da interioridade.¹⁵²

Situado nesta tensão entre subjetividade e objetividade, com um caráter conflitante, o espírito se encontra na ausência da reconciliação absoluta para sua situação no mundo. Prossegue o filósofo:

[...] a formação espiritual, o entendimento moderno, produz no homem esta contraposição, que o torna anfíbio, pois ele precisa viver em dois mundos que se contradizem, de tal sorte que a consciência, nesta contradição, também se dirige para lá e para cá e, jogada de um lado para o outro, é incapaz de satisfazer-se por si tanto num quanto noutro lado. Pois, por um lado, o homem está aprisionado na efetividade comum e na temporalidade terrena, oprimido pela carência e miséria, importunado pela natureza, sufocado na matéria, nos fins sensíveis e no seu prazer, dominado e arrebatado por impulsos naturais e paixões; por outro lado, ele se ergue para as ideias eternas, para um reino do pensamento e da liberdade, fornece para si enquanto vontade leis universais e determinações, despe o mundo da sua efetividade viva e florescente e o redime em abstrações, na medida em que o reivindica seu direito e sua dignidade na ilegitimidade e na sevícia da natureza, a quem devolve a miséria e a violência que dela experimentou.¹⁵³

Assim, o homem moderno dispõe de outra realidade e não confere à arte o poder da verdade divina enquanto manifestação. Se por muito tempo esta verdade foi o fundamento da existência humana que proporcionava satisfação suficiente, que determinava o interesse artístico, que estava alicerçada sobre uma base ética substancial, agora as figuras são continuamente dissonantes. As mudanças históricas e culturais da sociedade contemporânea a Hegel deslocam a arte para um plano que perde esta conexão imediata e harmônica que foi patente no tempo da antiguidade clássica. Conforme analisa Rodrigo Duarte:

Sob esse ponto de vista, é sabido que a noção hegeliana de *ideal* – que não significa outra coisa que o próprio belo artístico – é dependente de uma situação caracterizada pelo que o filósofo chama de *independência individual*: a necessidade que os “tempos heroicos” impõem de, na ausência de leis explícitas, uma responsabilidade

¹⁵² Cf. C.E. II, p. 252.

¹⁵³ Cf. C.E.I, p. 73.

integral sobre os próprios atos, por parte dos agentes afigurados, por exemplo, numa narrativa literária.

Por essa razão, para Hegel, mesmo nos tempos modernos, nos quais a vida se encontra regulamentada por normas que cobrem quase totalmente o espectro das possíveis ações dos sujeitos/personagens, a arte deveria conservar ou, pelo menos, rememorar a situação originária na qual a grandeza dos agentes supria com folga a inexistência de codificações específicas para suas ações¹⁵⁴.

Em contrapartida, a modernidade equivale-se à uma cultura da reflexão, (é impossível furtar-se desta condição), e é difícil para o povo desta época achar uma expressão artística conveniente e, mais que isso, permanecer no mero deleite, contemplação e gozo imediato das obras que agora reclamam também uma consideração pensante¹⁵⁵.

Como nos bem alega Hegel, a arte

[...] perdeu para nós a autêntica verdade e vitalidade e está relegada à nossa representação, o que torna impossível que ela afirme sua antiga necessidade na realidade efetiva e que ocupe seu lugar superior. Hoje, além da fruição imediata, as obras de arte também suscitam em nós o juízo, na medida em que submetemos à nossa consideração pensante o conteúdo e o meio de exposição da obra de arte, bem como a adequação e a inadequação de ambos. A ciência da arte é, pois, em nossa época, muito mais necessária do que em épocas na qual a arte por si só, enquanto arte, proporcionava plena satisfação. A arte nos convida a contemplá-la por meio do pensamento, e na verdade, não para que possa retomar seu antigo lugar, para que seja reconhecido cientificamente o que é a arte.¹⁵⁶

No contraste desta categoria da arte enquanto ciência da arte, rememoramos que a arte dos gregos representava múltiplos deuses, era cultuada no espaço sagrado, possuía na materialidade das suas obras o aspecto da beleza, da simetria, do macio, do alinhado, do movimento harmonioso. A arte moderna “dissolveu todos os deuses particulares na pura identidade infinita consigo mesma¹⁵⁷” e trata agora de um deus, tido como único e universal; a forma humana é a representação peculiar: a imagem e universo de Cristo é o suporte neste cenário artístico, o

¹⁵⁴ DUARTE, Rodrigo. O tema do fim da arte na estética contemporânea. In: PESSOA, Fernando (Org.). **Arte no pensamento**. Seminários Internacionais Museu Vale do Rio Doce, Vitória, 2006, p. 281.

¹⁵⁵ Que agora a arte reclame uma reflexão possivelmente não tenha que ser visto como uma declaração de seu fim, mas deixa entrever um espaço que ela tenha assumido e alcançado.

¹⁵⁶ Cf., *C.E.* vol. I, p. 35.

¹⁵⁷ Cf., *C.E.* II, p. 253.

conteúdo da arte gira segundo a chave cristã, representando a vida e morte do deus feito homem.

Este conteúdo a arte romântica expõe na história de Cristo, de sua mãe, de seus discípulos, assim como de todos aqueles nos quais o Espírito Santo opera e onde está presente toda a divindade. Pois na medida em que é Deus, - igualmente em si mesmo universal – que aparece na existência humana, esta realidade não está limitada à existência singular, imediata na forma de Cristo, mas se desdobra na totalidade da humanidade [*Menschheit*], na qual o espírito de Deus se faz presente e permanece nesta efetividade em unidade consigo mesmo. A propagação deste intuir-se a si mesmo, ser-em-si-mesmo e permanecer-junto-a-si-mesmo do espírito é a paz, o estar reconciliado do espírito consigo mesmo em sua objetividade – um mundo divino, um reino de Deus, no qual o divino, que desde sempre tem a reconciliação com sua realidade como o seu conceito, se realiza nesta reconciliação e, desse modo, é para si mesmo¹⁵⁸.

A arte sai do seio da vivência cultural do período clássico e passa a ser objeto de reflexão, não mais de plena satisfação da vida do espírito, perdendo neste sentido a autêntica verdade e vitalidade. Este contempla intelectualmente sua própria natureza, cinde com a natureza exterior para ser razão, abandona o corpóreo que não carrega sua substância divina e infinita. Nesta fase o espírito é a subjetividade consciente de sua liberdade, unidade dele próprio com sua essência, e sabe a si como a certeza de que sua verdade está em seu interior, e não mais nas realidades do exterior que o cerca¹⁵⁹.

Paralela a esta transitoriedade que a arte atravessa, colocamos a transformação do ideal que, como reiteradas vezes foi dito, teve como seu jugo o rigor do mundo clássico. No que o ideal atingiu de altura máxima, o compreendemos como bem acabado em si mesmo, autônomo, reservado. “Sua forma é dele mesmo, ele vive inteiramente nela e apenas nela, e não pode abandonar nada do que é dela à comunhão com o mero empírico e contingente”¹⁶⁰. A arte romântica, em contrapartida, rompe com esta inacessibilidade, mergulhando na forma do que é comum, “do que é empiricamente humano, uma vez que Deus mesmo desce aqui à

¹⁵⁸Ibid., p. 256.

¹⁵⁹Em uma afirmação que sintetiza as ideias que abordamos, Rodrigo Duarte indica que Hegel afirma “que os tempos modernos se dão sob o signo da universalidade, mais afeita à ciência do que à arte, tanto no que tange ao conhecimento quanto no que concerne à ética. A particularidade que tão bem caracterizara outrora a ação dos indivíduos perdeu sua eficácia ética na Modernidade, restando apenas a beleza de sua afiguração artística, que, exceto em algumas exceções, deve ser cada vez mais considerada coisa do passado”. Cf. DUARTE, op. cit., p. 282.

¹⁶⁰Ibid., p. 267.

existência finita”¹⁶¹. Ela encontra um ponto de contato comum com o ideal através desta familiaridade com o exterior que, como dito acima, é o reflexo de sua interioridade mesma. Deste modo, também a arte romântica alcança um lado de correspondência e comunhão com o conceito de ideal que aqui é traçado:

[...] na arte romântica a subjetividade não está sozinha nela mesma assim como o deus grego, que vive em si mesmo inteiramente completado na beatitude de seu acabamento, mas de que ela sai de si mesmo e entra em relação com o outro, mas que é o seu outro, no qual ela mesma novamente se reencontra e permanece junto a si mesma em unidade. Este ser-um [*Einssein*] dela em seu outro é o Conteúdo autenticamente belo da arte romântica, seu ideal, que tem essencialmente enquanto sua Forma e fenômeno a interioridade e a subjetividade, o ânimo, o sentimento. O ideal romântico expressa, por conseguinte, a relação com o outro espiritual, que está de tal modo ligado com a interioridade [*Innigkeit*], que apenas neste outro a alma vive na interioridade [*Innigkeit*] consigo mesma¹⁶².

Este conceito hegeliano de arte romântica implica em compreender que a beleza não atende mais à harmonia entre o interior espiritual e o exterior corpóreo e, sim, que o tratamento agora é dado em termos de predomínio do espiritual sobre a corporalidade: com efeito, este conceito de beleza se converte na arte a partir da espiritualidade predominante proposta pela religião cristã:

A aparição desta efetividade sobre o solo e na figura do espírito humano, mantém, em respeito à sua beleza, uma relação totalmente diferente daquela da arte clássica. A beleza grega mostra o interior da individualidade espiritual totalmente formada em sua figura corpórea, ações e acontecimentos e expressa totalmente no exterior, bem-aventurada e vivente nele. Para a beleza romântica, ao contrário é necessário pura e simplesmente que a alma, embora pareça no exterior, ao mesmo tempo mostre que é conduzida, desta corporalidade, de volta para si e que vive em si mesma.¹⁶³

A arte romântica é a afirmação da subjetividade desgarrada do contexto social que supostamente deveria envolvê-la harmonicamente ao todo social¹⁶⁴. O

¹⁶¹ Idem.

¹⁶² Ibid., p. 268.

¹⁶³ HEGEL apud GONÇALVES, op. cit., p. 338.

¹⁶⁴ Cabe pontuar aqui as afirmações de Rodrigo Duarte que recorda que na “arte grega a natureza provê o homem de tudo que ele precisa, a do estado civil-burguês se deve ao pronto equacionamento dos conflitos pela racionalidade do espírito que se instalou no próprio Estado, ocasionando o que

sentimento do indivíduo frente a este despertencimento dissolve a unidade entre forma e conteúdo que a arte bela soube promover. “Neste sentido, o fim da arte responde à afirmação da individualidade, que se materializa no sentimento religioso de infinitude característico do artista romântico” ¹⁶⁵.

Neste sentido, a arte romântica¹⁶⁶ tem uma dupla implicação: na arte medieval cristã, ela é de um lado a mais radical das idealizações, pois nega o mundo prosaico, elevando-se sobre a mera naturalidade e finitude do ser-aí, recolhendo-se em si e libertando-se espiritualmente, de certa forma, do sensível. Porém, de outro lado, é justo esta sua interioridade que gera mais uma vez a contradição, pois por meio da negação deste mundo exterior, na tentativa de suprimir estas contingências, o sujeito nega a si próprio, num auto-sacrifício. É o sujeito singular que adquire o valor infinito, não mais pelo divino círculo grego da beleza, nem nos heróis no terreno da eticidade, mas, antes, porque o espírito se desdobra em si mesmo ele é efetivamente real.

5.3 O princípio da interioridade: desintegração do conceito hegeliano de ideal

Com a exposição do conceito hegeliano da arte romântica, um nova definição de beleza se dá: não é mais uma correspondência entre o interior espiritual e o exterior corpóreo, mas é o predomínio do espiritual sobre a corporalidade. Nas duas primeiras formas artísticas, a pintura e a música, Hegel avalia que a matéria sensível na arte é superada pela Ideia, o que na poesia, por sua vez, é o sujeito interior quem centraliza todo o conteúdo que a beleza deve expressar. O filósofo reconhece a desintegração que o conceito de ideal sofre e, por conseguinte, também o quadro da arte que se altera como reflexo cultural e histórico a partir das representações que

Hegel chama de “prosaísmo do mundo atual”, relacionando com a pouca importância que o indivíduo, enquanto tal, tende a assumir na sociedade moderna. Cf. Morte da imortalidade. Adorno e o prognóstico hegeliano da morte da arte. **Morte da arte hoje**. Rodrigo Duarte (org.), Belo Horizonte, Laboratório de Estética, 1994, p. 139.

¹⁶⁵ RODRÍGUEZ, Juan Sebastián Balén. Sobre la muerte del arte en las Lecciones de Estética de Hegel. **Universitas Philosophica** 59, año 29: (179-194), p. 183.

¹⁶⁶ Tanto esta arte medieval cristã como a arte moderna, são classificadas por Hegel como românticas. Ambos os períodos da história da arte são identificados segundo os princípios de interioridade e subjetividade.

se acercam puramente da interioridade. No panorama seguinte o qual a arte assume, a atitude estética corresponde a uma interioridade poética cuja construção do conceito hegeliano de ideal é recolhido a um mundo interior com a pretensão de encontrar nele a verdadeira liberdade.

Diante da multiplicidade das relações prosaicas, Hegel reconhece a necessidade do indivíduo em buscar ou resgatar na sua própria interioridade a unidade perdida, caminho este apontado como legítimo para a realização da essência espiritual. Uma vez que este indivíduo particular revela-se como privilegiado no contexto maior da substancialidade universal e volta-se para si, recolhendo-se em si mesmo, o espírito é apenas interioridade livre e esta abstração unilateral pode ser compreendida como uma separação radical entre a Ideia e a forma sensível da expressão desta Ideia, o que em outras palavras significa a superação do conceito hegeliano de ideal. Esta impossibilidade de reconciliação na separação do interior com o exterior não deve ser interpretada como um simples rechaço à construção hegeliana do conceito de ideal mas deve ser vista como a comprovação de que a arte continua refletindo o espírito de seu tempo e que o espírito avança sem poder alcançar a universalidade do belo ideal. A elevação do discurso que pretende a idealização da arte deve conduzir a uma espiritualidade universal, porém, as figuras particulares da arte perderam sua força imediata de refletir a liberdade substancial e libertam-se desta tarefa de conservação da temática divino-humano. Nas passagens em que Hegel descreve a pintura holandesa, com a superação do catolicismo e a liberdade política, revela-se que o processo de evolução deste povo é um passo genuíno da própria arte na liberdade que esta expressa de uma forma prosaica. O gesto hegeliano ao contrário de mostrar uma situação de inferioridade do espírito ou da arte, prova que esta alegria e este prazer que Hegel denomina de “o domingo da vida” (*Sonntage des Lebens*) é uma possibilidade de se conhecer e estudar a natureza humana e os homens. Este frescor que é um traço fundamental dos mestres holandeses garante que

a arte prosaica revela tão-somente a simplicidade cotidiana do ser humano que se sabe espiritualmente livre, como retorno do espírito autoconsciente ao mundo real, natural e prosaico¹⁶⁷.

¹⁶⁷ GONÇALVES, Marcia. **O belo e o destino**. São Paulo: Loyola, 2001, p. 357.

5.4 Fim da arte

Hegel encara a atividade artística como apenas o início, como um primeiro degrau no qual o espírito se firma para compor suas relações materiais e finitas com o infinito e a liberdade. A idealização da arte requer, aos olhos de Hegel, a suspensão nas obras artísticas destas situações contingentes que expressam o estado de mundo da época moderna e, conseqüentemente, uma elevação ao nível da espiritualidade universal que a arte possa abarcar. Porém, é neste ponto que o nó é impossível de se desatar: a incapacidade material que a arte possui de apresentar de forma mais adequada a Ideia, é o enlace, o desfecho da arte. Neste sentido, ela já está destinada a ser superada pelas figuras que a sucedem na ordem do espírito absoluto.

Hegel tece suas ideias a respeito do fim da arte em dois momentos específicos em sua obra estética. A primeira vez localiza-se na Introdução, onde ele diz:

Se conferimos, porém, à arte, por um lado, essa alta colocação, por outro, deve-se lembrar que a arte, nem segundo o conteúdo nem segundo a forma, é o modo mais alto e absoluto de trazer ao espírito seus verdadeiros interesses e consciência. (...) O modo peculiar da produção artística e de suas obras não satisfaz mais nossas mais altas necessidades; estamos para além do ponto de poder adorar, endeusando, obras de arte e de orarmos diante delas. (...) O pensamento e a reflexão superaram a bela arte. (...) Por isso nosso presente não é segundo o seu estado geral favorável à arte. Em todas essas relações a arte é e permanece, segundo o aspecto da mais alta determinação, algo passado para nós¹⁶⁸.

Nós modernos corroboramos deste veredito de Hegel, uma vez que associamos a função da arte à decoração, atrelando o fenômeno estético a ornamento. Não vivenciamos e tão pouco pertencemos ao mundo no qual o fazer artístico comunga do ritual sacro e sua função essencial é representar o divino, o absoluto. Pelo contrário, somos estranhos a sensação de pertencimento à uma natureza que nos acolha e nos faça tocar no que nos é mais humano, mais essencial e, portanto, mais espiritual. Não coincidimos com este mundo, tampouco

¹⁶⁸ Cf. C.E. I, p. 35.

nos impressiona imagens ou obras que se desvinculam ou deformam nossas paixões, ou que amarrem concepções de deuses, ou de Deus, com o intuito de nos fazer curvar ou tornarmo-nos devotos perante as mesmas.

Claro está que Hegel, ao criticar o presente de forma lúcida e competente, e de analisar o passado, cumpre seu papel de filósofo, sendo apto inclusive a dar certas indicações do futuro da arte. Isso indica a plausibilidade senão a necessidade que o curso da arte tem: que se ela move, adiante, em frente, ocupando-se do que lhe cabe e restringindo-se ao que lhe compete de acordo com seu tempo, cheia de sentido, significado, para a intuição dos homens. Estes, por sua vez, podem encontrar nela o concreto de suas inquietações, uma vez que são espíritos operantes e transmitem às obras um repositório de si mesmo, despejando o que colhem no seu solo essencial e primordial, permeando-as como a expressão artística adequada ao seu si e para si.

Quanto ao segundo momento onde aparece a temática do fim da arte, podemos localizá-la na Parte I *A ideia do belo artístico ou o Ideal*, no primeiro item intitulado *Posição da Arte em relação à Efetividade Finita e à Religião e à Filosofia*. Aqui novamente deparamo-nos com a avaliação deste mundo ao qual a arte recai: um mundo que não refere-se somente ao tempo de Hegel, mas que parece configurar igualmente o nosso hoje em dia: regido pela economia, pela política, uma sociedade midiática na qual a arte não determina a cultura. Sob esta nova atmosfera, o cenário que ela invade diz respeito aos museus, galerias até chegar aos meios e lugares mais inusitados.

Pois o ser humano singular se encontra na dependência de influências, de leis, de instituições estatais e de relações civis externas, que ele encontra à sua frente e às quais ele deve curvar-se, possuindo-as como seu próprio interior ou não¹⁶⁹.

O fato é que Hegel atesta que não inclinaremos mais nossos joelhos frente à beleza artística. Isto é importante para compreendermos a dimensão do olhar de Hegel à época em que vivia. Esta sua condição social apresenta um mundo prosaico, uma condição de não-liberdade, dependência e alienação. A arte aponta

¹⁶⁹ Ibid., p. 160.

para além de si mesma¹⁷⁰ e, neste sentido, desprende-se deste cotidiano ao qual poderia permanecer presa e assim, termina para ressurgir.

De qualquer maneira, só se pode pensar, ou falar em fim se falar em começo, pois é nisto que se baseia o movimento dialético do conceito hegeliano. Este é o caráter otimista de sua obra. Neste sentido, falar que o ideal hegeliano cessa com o desaparecimento da expressão do artista grego, bem como que a arte pertence ao passado, é legitimar sua indispensabilidade, relevância e vitalidade no sistema hegeliano. O ideal “doa” o que tem de mais profícuo, iluminando os movimentos seguintes do espírito, permitindo que ele leve consigo esta conquista. Toda a configuração posterior, inclusive atual, ao qual o espírito se lança e vivencia não faz sentido sem o advento do ideal hegeliano enquanto procura, alcance e ultrapassagem de si mesmo¹⁷¹.

Passar por este processo de insuficiência, plenitude e transbordamento é o privilégio superior do que tem vida e não existe apenas unilateralmente. O ser é, segundo o conceito hegeliano de ideal, ao passar por todas estas etapas, afirmativo e não somente ser-aí, mas sim ser-em-si-e-para-si, pois não estacionou nas figuras artísticas, sucumbindo na caminhada.

O espírito, como espírito verdadeiro, é em si e para si; desse modo, não é um ser abstrato que se situa além da objetividade, e sim é recordação da essência de todas as coisas no seio da objetividade, no espírito infinito: a finitude que se apreender em sua essencialidade e, com isso, é propriamente essencial e absoluta¹⁷².

5.5 A época de Hegel: divergências do quadro social - o ideal perdido

Acompanhada destas considerações sobre a dissolução da arte está também a importância da relação que a história adquire no desenvolvimento efetivo das figuras artísticas. Perceber o cenário do século XVIII contribui e reforça o argumento

¹⁷⁰ Ibid., p.117.

¹⁷¹ Vale ilustrar com a passagem na qual Hegel afirma: “[...] a arte simbólica procura aquela unidade consumada entre o significado interior e a forma exterior, que a arte clássica encontra na exposição da individualidade substancial para a intuição sensível e que a arte romântica ultrapassa em sua espiritualidade proeminente. Cf. C.E. II, p. 22

¹⁷² Cf. C.E. I, p. 116.

hegeliano do fim da arte. Este fim é essencialmente resultado das transformações ocorridas com a transição entre um momento (período clássico) e outro (período moderno). A perda definitiva da efetividade plena do conceito hegeliano de ideal coincide com o fechar de cortinas do momento da arte, dentro do cenário do Absoluto, na medida em que ele cessou de representar e significar aos homens o mais alto grau e a verdade que de fato atingiu para os povos passados. Como próprio ao movimento lógico constitutivo do sistema hegeliano, o fim já está incluso no começo e vice-versa. Neste mesmo encaixe, se compreendemos a perda do ideal do mundo grego, em certa medida, é possível depreender o corolário segundo o qual também a dissolução da unidade de interior e exterior se perde de uma vez por todas e os passos a seguir no rumo que a arte deve tomar serão de perda da suprema importância. Da função de contemplação e identidade que o espírito possuía frente à dimensão estética, passar-se-á à atividade de reflexão perante às obras de arte, rompendo, portanto, na superação da arte no conjunto maior da obra hegeliana por outras esferas capazes de produzir mais adequadamente o tempo presente do espírito.

Na colisão deste mundo onde a arte romântica se insere, Hegel reconhece os conflitos histórico-políticos que se instauram, conflitos esses que se dão na sociedade contemporânea a Hegel¹⁷³. Cada subjetividade só se importa consigo mesmo, agravando as diferenças entre os homens e reforçando a ausência neste mundo de uma verdadeira base ética. Com efeito, “o direito da particularidade do sujeito de encontrar sua satisfação ou, o que é o mesmo, o direito da liberdade subjetiva constitui o ponto central e de transição na diferença entre o tempo moderno e a antiguidade”¹⁷⁴.

A verdade do conceito, para Hegel, funda-se na unidade do seu conceito e de sua realidade. Assim, se o espírito é apenas interior ou subjetivo, está alheio à unidade perdida diante da multiplicidade das relações. Para a realização desta

¹⁷³ Resulta importante mencionarmos aqui que o cenário cultural no qual Hegel discorre suas análises sobre o esgotamento da cultura e a crise da consciência frente e estas disposições diz respeito à Europa, onde Hegel acredita ser “o continente da liberdade real, a síntese da diferença e da unidade, a harmonia na diversidade, o lugar onde o homem tem alcançado a maior consciência de sua liberdade”, segundo Daniel Grau. Cf. GRAU, Daniel. A ideia de Europa em Hegel. **C o n t r a d i c t i o**, v. 2 n. 1 – 2009, p. 57. Disponível em: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/contradictio/article/viewFile/15415/10345>. Acesso em: 08 de outubro de 2013.

¹⁷⁴ HEGEL, G. W. F. **Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse**. Werke in zwanzig Bänden, Eds. E. Moldenhauer e K. M. Michel, Frankfurt: Suhrkamp (TaschenbuchWissenschaft), 1986. Werke 7, §124, tradução nossa.

liberdade, que é a essência mesma do espírito, é necessário, pois que este revele-se como uma substancialidade universal, no qual se mantém em conciliação com um fim ético-político. Ora, a sociedade moderna não oferece condições para que o indivíduo realize sua liberdade justamente por privilegiar sua particularidade. Ao se assumir como individual o espírito reforça a fuga deste mundo alienado, e mais que isso, afirma mais ainda este mundo que o acolhe sem acolher. Neste sentido, a liberdade moderna é marcada por ser uma liberdade interior:

[...] o princípio mais sublime dos novos tempos, que os antigos, Platão, não conheciam, pois na era antiga a bela vida pública era a moral de todos, unidade bela e imediata do geral e particular; uma obra de arte em que nenhuma parte está separada do todo, já que a unidade genial da particularidade que se sabe como ser absoluto, do absoluto ser-em-si, não estava presente [...] Por este princípio, os indivíduos têm perdido a liberdade exterior real, porém têm conservado sua liberdade interior, a liberdade do pensamento¹⁷⁵.

Assim, este belo romântico, que é a pura interioridade, se desfaz do alcance ideal da relação dialética entre a eticidade subjetiva e a eticidade objetiva e aporta em um mundo completo de relações de alienação, ou seja, separação entre o interior e exterior, típica da época moderna. Se antes Hegel apontava a figura escultórica grega dentro do templo harmoniosamente, agora ele utiliza a escultura solitária a céu aberto como a representação do sujeito moderno que é um ser sem suporte de uma eticidade ética objetiva. O esvaecimento do conceito hegeliano de belo ideal não pode ser interpretado como um simples rechaço à figura de arte romântica, mas como um reforço do argumento hegeliano de que a arte reflete o espírito do seu tempo.

Se anteriormente nos encontrávamos sob a unção da figura da época grega clássica – cuja verdade existia na religião entrelaçada ao fenômeno artístico – agora nos detemos sob a autoridade de um novo momento que carrega consigo a perda de uma existência de comunidade, cujo princípio decisivo que a norteia é o da liberdade da subjetividade. Este novo universo presente não é capaz de dar conta da função socializadora da religião, tampouco alça o espaço próprio e original da arte, criadora de laços do finito com o infinito. Neste mundo, marcado pela cisão do homem seja consigo mesmo, seja com o restante social ou até mesmo com Deus, o

¹⁷⁵ Cf. HEGEL, apud GRAU, op. cit., p. 65.

homem não se sente em casa, ao contrário, tem a sensação de estar profundamente sozinho, engrandecendo a subjetividade, o individualismo.

A comunidade política, a vida social, não oferece elementos suficientes para que o homem concilie seu âmbito privado com o do restante dos diversos outros indivíduos. Agir de acordo a atingir a sua liberdade, ou seja, cumprindo o que cabe a cada um enquanto interesses e vontades, faz com que cada indivíduo se contraponha, no correr de suas ações, à liberdade dos demais, constatando a impraticabilidade do entrelaçamento de relações, da interdependência dentro de um sistema social, da totalidade em unidade. Esta composição de organismos unilaterais consiste em uma única grande colisão, qual seja, a permanente tensão de uma liberdade individual com outros sujeitos que também determinam-se em realizar tal qual suas liberdades. Por não realizar-se esta efetividade plena que é do espírito, que cabe a ele vencer, nossa condição é de um cenário de um mundo sem vida e, em certo sentido, sem espírito. A modernidade aniquilou o divino, este não é mais preciso, o homem basta a si mesmo segundo esta nova visão moderna. O homem está só, sem Deus, mas também sem sentido. Ela gerou o sentimento de nostalgia do cosmos grego e da relação harmônica dos homens com a natureza e entre eles próprios. O indivíduo carece de novos laços de união com as demais esferas com as quais ele se encontra circunscrito, a fim de abranger esta totalidade a qual ele já vivenciou outrora.

5.5 O ideal e o “domingo da vida”

A partir do que foi visto até aqui, podemos fazer a transição para a análise do desempenho que o conceito hegeliano de ideal possa ter na exposição artística que se segue à escultura clássica. O que esta foi incapaz de alcançar, testemunhamos efetivado em conteúdo na arte romântica. Sobre o ponto central, que foi equivalente ao ideal clássico na escultura, Hegel atesta que:

[...] o que falta a ela é tanto a humanidade em sua universalidade objetiva e ao mesmo tempo identificada com o princípio da personalidade absoluta, quanto também aquilo que é denominada comumente de humano, o momento da singularidade subjetiva, da

fraqueza humana, particularidade, contingência, arbitrariedade, naturalidade imediata, paixão etc., um momento que deve ser puxado para dentro daquela universalidade, para que a individualidade inteira, o sujeito em sua abrangência total e no círculo infinito de sua efetividade possa aparecer como princípio do conteúdo e do modo de exposição.

Assim, sob esta nova figura, a arte apresenta como seu conteúdo a subjetividade liberada em expressar-se a si mesma, transbordando em formas artísticas onde prevalece a criação cujos protagonistas são indivíduos singulares: paixão, sentimento, ânimo, alegrias, dores, esperanças. Todas estas expressões do sujeito situam-se em primeiro plano no qual as prerrogativas do livre arbítrio do espírito atuam livremente e a presença da realidade circundante ganha terreno.

Sobre a demarcação temporal desta arte, Hegel a situa, quanto ao seu começo, no final da Idade Média (últimas décadas do século XIII e princípio do XV) cuja vigência se prolonga até o século XIX. Nesta configuração artística se “assiste à liberação progressiva da Ideia que se dá junto à constituição histórica no Ocidente, com a Europa como referência privilegiada”¹⁷⁶. As três figuras representativas desta arte – pintura, música, poesia – guardam a finalidade de expressar o ânimo e ideias próprias, cujos materiais apresentam-se humanizados, levam consigo a marca do espírito, permitem a expressão do íntimo sem encontrar resistência nos materiais que antes eram brutos.

Assim, na pintura¹⁷⁷ opera o princípio da existência, da vida própria e da subjetividade, selando na aparência o que o espírito é capaz de reconhecer como ativo em si mesmo. Toda a vitalidade (que faltava à escultura), presente na gama ilimitada da ampla multiplicidade, pela qual o espírito se move em situações diversas, são possíveis modos de exposição artística do mesmo.

¹⁷⁶ JUANES, Juan. **Hegel: ¿muerte del arte o muerte de la filosofía?**. Figuras. Estética y fenomenología en Hegel. Comp. Carlos Oliva. México: Facultad de Filosofía y Letras, Programa de Maestría y Doctorado en Filosofía, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, p. 114, tradução nossa.

¹⁷⁷ Sobre o material que esta forma particular emprega, diz Hegel: “Seu elemento sensível, a saber, no qual ela se move, é a difusão da superfície e a configuração por meio da particularização das cores, por onde a Forma da objetividade, tal como ela é para a intuição, é transformada numa aparência artística colocada pelo espírito no lugar da forma real mesma”. Cf. C.E. III, p. 199. Vale ressaltar que este aspecto da superfície plana conjuga o próprio princípio do tornar-se interior uma vez que o que é espacial é apresentado como interioridade, restringindo a totalidade da exterioridade. O filósofo aponta que esta não é uma limitação arbitrária das produções, mas antes, uma progressão necessária a partir da escultura.

Por isso, na pintura, não devemos nem exigir na mesma medida nem em geral tornar a questão principal a completude corporal da forma e a adequação corrente do espiritual com sua existência livre saudável – em uma palavra: isso que na escultura denominamos a beleza ideal [ideale] – uma vez que agora a intimidade da alma e a sua subjetividade constituem o ponto central¹⁷⁸.

Neste sentido, uma abundância de objetos que pertencem ao âmbito de situações do espírito podem ser tratadas como conteúdo representativo nesta nova forma artística, o que antes permanecia inacessível à escultura.

Todo o círculo do que é religioso, as representações do céu e do inferno, a história de Cristo, dos discípulos, dos santos etc., a natureza exterior, o humano até ao que é mais fugaz nas situações e nos caracteres, tudo pode aqui conquistar um lugar¹⁷⁹.

Quaisquer que forem as existências efetivas com as quais o espírito trabalhe, o fato é, segundo Hegel, que todas são um reflexo do espírito, pois “ele apenas revela sua espiritualidade quando supera a existência real e recria em um mero aparecer [*Schneinen*] no espiritual para o espiritual”¹⁸⁰. O que sai como produto intencional do pintor em seu obrar vem a partir dele mesmo, enquanto interioridade espiritual, isto é, o que surge no exterior e se apresenta como pintura aos olhos do espectador resulta de um trabalho para a intuição com a qual o artista expõe o objetivo determinando-se a partir do que corresponde ao seu interior. Na pintura o lado do subjetivo é muito mais forte, se comparado com a escultura, uma vez que o Conteúdo daquela constitui a subjetividade e, pra além deste aparecer da obra a partir da interioridade espiritual, também o espectador é levado significativamente em consideração. Na escultura, o conteúdo é acabado e objetivo, repousa sobre si. Na pintura, de outra parte, os objetos que o pintor intui não são para a sua própria intuição mas, sim, interessam satisfatoriamente em sua produção o ponto de vista do espectador, que é pensado como critério para toda organização espacial e total da obra que já não é mais autonomamente para si.

Sobre o material do qual se serve a pintura, seu princípio físico mesmo, Hegel aponta a luz como aquilo que “torna universalmente visível”. Se antes a matéria era o mármore resistente e pesado das esculturas gregas, o filósofo declara que a luz “é

¹⁷⁸Cf. C.E. III, p. 255.

¹⁷⁹Ibid., p. 201.

¹⁸⁰Ibid., p. 202.

a pura identidade consigo mesma e assim a pura relação consigo mesma, a primeira idealidade, o primeiro si-mesmo [*Selbst*] da natureza”¹⁸¹.

Nesta passagem, o autenticamente ideal foi antes determinado na escultura pela unidade em liberdade e beatitude e, agora, recorre a uma referência terrena dos homens que indicam nas obras expressões de dor, vazio, sofrimento e que este lado subjetivo humano esteja consigo mesmo.

Mas à expressão da intimidade em geral não é necessária a autonomia e a grandiosidade originalmente ideais do clássico, nas quais a individualidade permanece em sintonia imediata com o substancial da essencialidade espiritual e com o sensível da aparição corpórea; tampouco satisfaz à exposição do ânimo a serenidade natural, a jovialidade grega do gozo e a submersão feliz, mas à verdadeira profundidade e intimidade do espírito pertence que a alma tenha elaborado completamente [*durchgearbeitet*] seus sentimentos, forças, toda a sua vida interior, que ela tenha vencido muitas coisas, tenha sofrido dores, suportando a angústia da alma e o sofrimento da alma, mas nesta separação tenha se conservado e tenha retornado pra si mesma desta separação¹⁸².

Assim, o espírito se sabe em um outro em unidade consigo mesmo e os ideais divinos da escultura se transformaram em um ideal cujo conteúdo autêntico agora “é a *reconciliação* do ânimo subjetivo com Deus, que em sua aparição humana passou ele mesmo por este caminho de dores”¹⁸³. Com tal característica, Hegel aponta que o amor religioso concede a reconciliação ao espírito precisamente por ser destituído de desejo, sendo, portanto, um ideal mais elevado, pleno de alma, substituindo a grandeza e autonomia que os antigos tiveram na relação com o seu ideal efetivo. É a intimidade plena de alma que fornece o conteúdo autenticamente ideal de acordo com o filósofo.

Para acompanhar os temas e as figuras próprias às quais o autor aponta ao longo da *Estética* como objetos essenciais e característicos da Forma de arte romântica na pintura nos atentemos para a afirmação hegeliana que diz:

O ponto central ideal e o conteúdo principal do âmbito religioso, (...) são constituídos pelo amor em si mesmo reconciliado, satisfeito, cujo objeto na pintura, uma vez que esta também tem de expor o Conteúdo o mais espiritual na Forma da efetividade humana,

¹⁸¹ Ibid., p. 205.

¹⁸² HEGEL, C.E. III, p. 212.

¹⁸³ Idem.

corporal, não deve permanecer nenhum mero além espiritual, mas deve ser efetivo e presente¹⁸⁴.

Dentre as obras, Hegel indica a *Sagrada Família*, sobretudo o amor da Madona pela criança como o conteúdo ideal.

Figura 8 - RAFAEL. **A Sagrada Família Canigiani**. 1507-08. Óleo sobre tela, 131 cm x 107 cm. Antiga Pinacoteca, Munique.

Com efeito, é este amor o objeto mais essencial nas exposições pictóricas, e mais especificamente Cristo na sua existência espiritual correspondente às situações de vida, tais como a *infância* e a *Paixão* de Cristo. Assim sendo, o filósofo

¹⁸⁴ HEGEL, C.E. III, p. 215.

nomeia a representação do menino Jesus da *Madona Sistina de Dresde* de Rafael como a mais bela expressão da infância capaz de transmitir a grandeza e sublimidade do espírito nas fases naturais que ele percorre inicialmente através da figura específica de Cristo como criança.

Figura 9- RAFAEL, **Madona Sistina**, 1512. Óleo sobre tela, 265 cm x 196 cm. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.

Quanto ao outro modo de exposição classificada por Hegel como adequada à representação artística sobre o tema do amor, a *via crucis* fornece o Conteúdo mais bem determinado. Desta arte cristã, o mais belo conteúdo, a Forma suprema, apontada por Hegel é o amor materno de Maria por Cristo, uma vez que seu interior pleno é o amor, pois

[...] não é nem algo contingente nem um momento meramente singular, mas é sua suprema determinação terrena na qual

coincidem imediatamente seu caráter natural e sua mais sagrada vocação¹⁸⁵.

Isto já é, todavia, diferente das representações que os holandeses fazem segundo a óptica hegeliana. A diferença a ser feita entre as pinturas da vida de Cristo e as pinturas das cenas da vida ordinária dos cidadãos holandeses pode ser indicada pelo fato de que nas primeiras o elemento da devoção se dá como o ideal espiritual, a alma em seu sofrimento e amor reconciliado são o autêntico conteúdo que deve ser exposto; de outra parte, a pintura, para Hegel, não precisa se ocupar somente com a subjetividade interior, podendo também depositar seu interesse no homem como sujeito singular, concentrando-se em situações determinadas nos ambientes cotidianos deste homem cedendo vitalidade e durabilidade aos mais instantâneos momentos destas “pessoas particulares”¹⁸⁶. Desta forma, há uma perda crescente da base religiosa nesta fase posterior da pintura e, conseqüentemente, uma aproximação intensa com o prosaísmo.

Ilustrativamente, podemos lembrar que Hegel diz que os holandeses não quiseram ou não puderam chegar a forma ideal livre, porém, constituem a expressão para a profundidade do sentimento e para a resolução subjetiva do ânimo, mais particularmente do caráter individual. Com efeito, há um esforço de representação do que é mundano, os artistas se debatem com as preocupações da vida e ficam às voltas muito mais com os interesses humanos do que com a expressão religiosa do mundo. Dentre os artistas, Hegel destaca os irmãos *van Eyck*, Hubert e Johann, pela maestria das suas composições pictóricas no século XV.

¹⁸⁵ Cf. *C.E. III*, p. 220.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 255.

Figura 10 - EYCK, Jan Van. **Sem-título**, 1434. Óleo sobre tela, dimesão: 82 cm x 59.5 cm. NationalGallery, Londres.

Figura 11 - EYCK, Jan Van. **A Virgem do Chanceler Rolin**, 1435. Óleo sobre tela, 66 cm x 62 cm. Museu do Louvre, Paris.

O fato é que ainda que as figuras holandesas possam agradar por carregarem elementos da inocência, ingenuidade, piedade, não atingiram em suas representações, aos olhos do filósofo, uma beleza que mostrasse a liberdade do espírito e, neste sentido, a exposição é muito mais próxima do não-belo. Toda a calma, sobriedade, piedade e perfeição são preteridos: as imagens e as cenas retratadas nesta arte adequam-se à rudeza, barbárie, deformações, feiúra, morte

(nas cenas da Paixão de Cristo), selvageria e ao sofrimento e desregramento de paixões. De outra parte, se atém também àquilo que é mundano ou cotidiano (sobretudo na parte alemã das pinturas do século XVIII) e todas as situações possíveis são representadas:

[...] a limpeza das cidades, casas, utensílios domésticos, sua paz caseira, sua riqueza, a honra da toilette de suas mulheres e filhos, o brilho de suas festas políticas municipais, a audácia de seus marinheiros, a fama do comércio e de seus navios que navegam pelos oceanos de todo o mundo¹⁸⁷.

Figura 12 – HOOCH, Pieter de. **Pátio de uma casa em Delft Posters**, 1660. Óleo sobre tela, 73 cm x 62 cm. National Gallery, Londres.

¹⁸⁷Ibid., p. 275.

Figura 13 - HOOCH, Pieter de. **O quarto**, 1658. Óleo sobre tela, 50 cm x 61 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena

Figura 14 - HOOCH, Pieter de. **Mulher descascando maçã**, 1663. Óleo sobre tela, 70,5 cm X 54,3 cm. Wallace Collection, Londres.

Esta esfera artística promove sua auto-conquista na liberdade em retratar a vida diária, como um reflexo de idealização e glorificação do povo holandês. “E nesta mesma animação despreocupada que reside o momento ideal: é o domingo da vida que tudo nivela”¹⁸⁸. É a busca do legítimo à sua época que garante à modernidade uma realidade tangível. Neste mundo moderno, os sujeitos atêm-se a si mesmos e se realizam enquanto submetem-se a seus fins particulares, às paixões, à arbitrariedade, a falta de eticidade. A desproporção, a dissonância e por

¹⁸⁸ Idem.

consequente, a perda da beleza, são resultantes do sobrepeso do sujeito sobre o objeto. A arte não se liga necessariamente ao feio nem se esgota numa decadência absoluta mas contribui positivamente no sentido de que a liberdade do espírito se faz valer enquanto efetividade da autoconsciência de si que o caracteriza (inclusive enquanto moderno) e de que a arte se vale enquanto meio para refletir o espírito de seu tempo. Assim, a arte tem autonomia para tematizar as situações presentes, as mais diversas, sendo estas possivelmente também o prosaico e o transitório. O sentimento, a sensualidade, os impulsos, as inclinações e apetites são, segundo Hegel, modos de realizar o interior, porém, “eles caducam na particularidade, são o conteúdo variável da vontade e só produzem algo de passageiro”¹⁸⁹.

Agora, no tempo moderno, o que impera é a prosa do mundo, interiorizando a beleza e também a própria dissonância, operando assim uma contradição no sentido de que antes, na tragédia, tinha-se a colisão entre dois princípios éticos distintos; na modernidade esta colisão se interioriza e é representada na forma de figuras irracionais, personagens loucos, doentes, caracteres deturpados, caracteres distorcidos. É esta a representação estética da arte romântica. Estes traços são sintomas da perda de um contexto ético substancial pela subjetividade moderna. A situação atual, aos olhos de Hegel, atém-se às vontades subjetivas e interiores¹⁹⁰. O que antes conferia a identidade do espírito com o todo entra em conflito, desenvolvendo muito mais a fragmentação deste. A integralidade plena converte-se agora em um distanciamento da natureza que permite conhecer um outro aspecto do espírito, desta vez condizente a um jeito unilateral, que permite muito mais a dispersão das singularidades em uma missão que abrange um compromisso do espírito tão somente consigo mesmo.

¹⁸⁹ Cf. HEGEL, **Filosofía de la Historia Universal**. Madrid: Revista do Occidente, 1928. Tomo II. Trad. J. Gaos, p. 438. (tradução nossa).

¹⁹⁰ Ibid., p. 449.

6 CONCLUSÃO

Este trabalho é uma rememoração (*Erinnerung*) de um modo de vida e de ser ideal, que ainda que seja incapaz de voltar a ser nos dias de hoje, nostalgicamente nos toma e exalta em nós a existência de um mundo que foi harmônico. Assim, como Hegel, ou melhor dito, com Hegel, pretendemos “internalizar” ou fazer nosso – através da reconstituição de um processo histórico – o presente, impulsionados para frente, uma vez que nutridos pelo passado. O que nos importa pontuar aqui é o resgate do clássico através da prefiguração do ideal o que comporta a harmonia e liberdade que se supunha presente entre os gregos.

O objetivo a ser alcançado no processo de formação histórico-universal era ter como modelo a Antiguidade com o intuito de provocar o surgimento da modernidade genuína, isto é, para além de um possível distanciamento com o modelo antigo, o que interessava era alcançar o nível de excelência desta. Partindo do exemplo da unidade atingida no mundo grego antigo, buscava-se atingir este ideal no futuro. Neste período o que importa é o modelo de idealidade (para os clássicos) que pode servir como a possibilidade de um futuro a ser alcançado através da perfectibilidade da arte (para os românticos).

De qualquer forma, o que se pretende é a possibilidade de uma criação de mundo, de uma realidade política e social a partir da força que esta possa ganhar na atenção que se dê ao ideal clássico. A posição que os pensadores mencionados assumem consistiu-se na forma de se olhar o classicismo grego como fonte de inspiração, em oposição a uma possível fixação enquanto como modelo eterno a ser copiado. Se os tempos modernos são difíceis para dar conta dos desafios, a reflexão do ideal ganha força enquanto uma forte fonte inspiradora que seja capaz de situar os modernos enquanto tais, isto é, o ideal clássico, ainda que não se realiza no mundo moderno, alimenta-o enquanto tal, guia e promove que a época moderna realize-se em tal empreitada. O inverso também vale se pensarmos que o que torna antiga a Antiguidade é a modernidade e consequentemente, aquela adquire uma robustez - na ênfase que merecidamente o ideal deve ter - devido a esta.

Uma vez que expomos os meios pelos quais o ideal se perde, cabe agora indicar de que maneira a arte se faz livre no que diz respeito a estas indicações

todas dadas. Legitimamente, a arte está sempre vinculada à liberdade e seu lema aponta para o autoconhecimento do espírito, para a clara expressão de si mesmo, tornando visível ou aparente esta consciência história e espiritual. Enquanto expressão de produção de um povo, cultura ou espírito mesmo, a arte é uma individualidade concreta que nos interpela enquanto obra, ou seja, enquanto prática de autointerpretação do que vale para nós. Ela reside em uma figura do absoluto precisamente por ser uma manifestação que une a um só tempo (ainda que em diferentes períodos da história) a totalidade com a consciência que já fez o caminho do autoconhecimento e sabe de si e do mundo. Nesta situação, o desenvolvimento da arte ao invés de fechar-se com o encerramento do ideal, se abre muito mais para determinar ela mesma as formas de se representar. Neste empenho, ainda que não preenchida plenamente de conteúdo e forma, a arte segue sem o princípio da imitação, criando livremente sem ter que apegar-se a conteúdos ou formas de representação das tradições das épocas às quais Hegel traz latentemente. A arte é sim algo que tem que inventar-se a si mesma; ela mesma é que se inventa e se realiza enquanto uma instância própria do espírito: é este seu triunfo, que consiste exatamente em não estar mais sob a luz radiante do ideal a lhe acompanhar.

Como bem nos lembra Javier Domínguez das palavras de Hegel:

Na posição em que tivemos que atribuir à arte no curso de sua evolução, a relação inteira mudou por completo. Mas não devemos considerar isto como uma mera contradição casual pela qual a arte foi afetada a partir do exterior por causa da pobreza do tempo, do sentido prosaico, da falta de interesse, etc. Pelo contrário, é o efeito e o curso ulterior da arte mesma. Para a arte se aplica também o que se aplica ao pensamento: só merece interesse a atividade fresca, o grande artista atual requer uma livre formação do espírito. Com estas afirmações que expressam confiança na arte e no artista moderno, Hegel se refere ao que os artistas genuínos conseguiram fazer com sua liberdade criativa: conseguiram elevar-se acima de toda superstição e fé que os limita a certas formas de intuição e representação, e quando lhes tem concedido algum valor, os tem feito por causa de um conteúdo superior que, ao pô-lo criativamente nas coisas como adequados a elas, elas conseguem transfigurar-nos a novas experiências¹⁹¹.

Estas novas experiências são os frutos que a arte tem a possibilidade de gerar livremente. Hegel afirma que “só o presente é fresco”, o que parece abrir ou,

¹⁹¹ Cf. DOMÍNGUEZ, Javier. Cultura y arte: uma correspondência em processo. El ideal de arte em Hegel, correcciones a uma interpretación establecida. **Areté**, vol. XVIII, Universidade de Antioquia, 2006, p. 267-87.

pelo menos, deixar em aberto ou, ao menos, não fechar definitivamente a possibilidade para a arte que não nos interpela mais na procura cega do ideal, na plena correspondência da exterioridade com a subjetividade, permanecendo, contrariamente, fidedigna como uma prática de auto interpretação do exterior e do interior a cada um de nós. Com tal afirmação hegeliana, devemos abandonar qualquer ideia que apresente a arte envolta em um único conteúdo estático para toda e qualquer forma de arte. Este movimento viável da arte desvinculada de um ideal reforça a contradição que de uma forma ou de outra todas as produções humanas acabam por acarretar, mas que genuinamente pretendem fazer com que o homem conheça a si mesmo e alcance sua liberdade. Neste sentido, a arte não pode se ocupar de uma tarefa ou não pode ocupar-se em ofertar algo do qual ela essencialmente não carregue consigo os traços mais preciosos: os da liberdade.

Desde o lugar mais avançado da manifestação da verdade absoluta até o mais vazio, o espaço da arte residiu na renovação da identidade do espírito consigo mesmo e com o mundo como uma necessidade vital. O que pode ser considerado novo e expande a abertura da sua liberdade está relacionado com a liberdade que a arte tem em abrir-se sempre e outra vez mais para o espírito deixando que cada um conheça e reafirme sua própria consciência na relação consigo e com o outro.

De todo modo, não parece tão triste imaginar que a arte perdeu sua função de revelar o maior dos sentidos do mundo e da vida, pois essa perda foi essencialmente necessária para a conquista de sua verdadeira autonomia, de não ter que servir a nada além e si, e de ter apenas seu sentido em si mesma. Não há motivo para vestirmos luto ao diagnosticar a real situação da arte hoje. A transformação do seu conteúdo eterno e divino em finito possibilitou-lhe atingir o extremo de sua libertação...¹⁹².

¹⁹² GONÇALVES, Marcia. **A morte e a vida da arte**. In: *Kriterion*, Belo Horizonte, n° 109, Jun/2004, p. 56.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, P. D. de. Neo, pós ou anticlassicismo: a forma romântica de olhar para a antiguidade grega. **O que nos faz pensar**, PUC-RIO, nº 24, outubro de 2008, p. 187-202.

ARAÚJO, K. S. **Morte da Arte?** O tema do fim da arte nos Cursos de Estética de Hegel. 2006. 149 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

_____. **Morte da Arte?** O tema do fim da arte nos Cursos de Estética de Hegel. Disponível em: <http://www.cipedya.com/doc/163799>. Acesso em: 12 de Outubro de 2012.

BLANCO, C. Hacia una definición hegeliana del arte. **Thémata**. Revista de Filosofía. Número 44, 201, p.126-46.

BORNHEIM, G. **Páginas de Filosofia da Arte**. RJ: UAPÊ, 1998.

BUTLER, E. M. **The tyranny of Greece over Germany**. Cambridge: Cambridge University Press, 1935.

CASAS, R. Hegel y la muerte de arte. In: (eds.) ACOSTA, M. del R.; DÍAZ, J. A.; PAPACCHINI, A. et al. **La nostalgia de lo absoluto: pensar a Hegel Hoy**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008.

DÉCULTOT, E. **Johann Joachim Winckelmann**. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art. Paris: Presses Universitaires de France, 1995.

DOMÍNGUEZ, J. Cultura y arte: una correspondencia en proceso. Correcciones a una interpretación establecida sobre el ideal del arte de Hegel. **Areté**, vol. XVIII, Universidade de Antioquia, 2006, p. 267-87.

DUARTE, R. O tema do fim da arte na estética contemporânea. In: PESSOA, Fernando (Org.). **Arte no pensamento**. Seminários Internacionais Museu Vale do Rio Doce. Vitória, 2006.

FELIPPE, E. F. Tradução e mediação poética: Hölderlin e a ressonância grega. **Revista Eletrônica Cadernos de História**: publicação do corpo discente do departamento de história da Universidade Federal de Ouro Preto Ano II, n. 01, março de 2007.

GOMBRICH, E. H. Hegel e a história da arte. **Revista Olhar**, Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos – Ano 8, Nº 14-15 (Jan-Jul e Ago-Dez/2006) – São Carlos: UFSCar, 2006, p.25-39.

GONÇALVES, M. C. F. A morte e a vida da arte. **KRITERION**, Belo Horizonte, nº 109, Jun/2004.

_____. **O Belo e o Destino** – Uma introdução à Filosofia de Hegel. SP: Edições Loyola, 2000.

_____. A Idéia de Natureza e a Natureza da Idéia no Pensamento de Hegel. **Revista de Ciências Humanas**, 21/1 (1998), p. 13-35. Disponível em: <http://www.pgfil.uerj.br/pdf/publicacoes/marciagoncalves/02.pdf>. Acesso em: 4 de novembro de 2012.

GRAU, Daniel. A ideia de Europa em Hegel. **Contradictio** v. 2 n. 1 – 2009, p. 57-74. Disponível em: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/contradictio/article/viewFile/15415/10345>. Acesso em: 08 de outubro de 2013.

GUTIÉRREZ, G. **El arte em lasociedad burguesa moderna**. Modernismo, supuestos históricos y culturales. Bogotá: F. C. E, 1987.

HATT, M; KLONK, C. **Art history: a critical introduction to its methods**. Manchester: Manchester University Press, 2006.

HEGEL, G. W. F. Phänomenologie des Geistes. In: **Werke in zwanzigBänden**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971.

_____. Vorlesungenüber die Ästhetik I, II und III (Band 13, 14 und 15) In: **Werke**[in 20 Bänden], Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

_____. **Enciclopédia das Ciências Filosóficas. Ciências Filosóficas em Compêndio:** Volume 1, 2 e 3. Tradução de Paulo Meneses. São Paulo: Loyola, 1995.

_____. **Fenomenologia do espírito.** Trad. Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes/USF, 2002.

_____. **Cursos de Estética.** Vol. I, II e III. Trad. Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

_____. **Filosofía del arte o Estética** (verano de 1826). Trad. Domingo Hernández Sánchez. Madrid: Abada Editores, 2006.

_____. **Filosofía de la Historia Universal.** Madrid: Revista do Occidente, 1928. Tomo II. Trad. J. Gaos.

_____. **Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse.** Werke in zwanzig Bänden, Eds. E. Moldenhauer e K. M. Michel, Frankfurt: Suhrkamp (Taschenbuch Wissenschaft), 1986. Werke 7.

JUANES, Juan. **Hegel: ¿muerte del arte o muerte de la filosofía?** Figuras. Estética y fenomenologia en Hegel. Comp. Carlos Oliva. México: Facultad de Filosofía y Letras, Programa de Maestría y Doctorado en Filosofía, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

HYPOLITE, J. **Gênese e Estrutura da Fenomenologia do Espírito de Hegel.** São Paulo: Discurso Editorial, 2003.

KELLE, 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. Tese (Doutorado em Filosofia), Universidade de São Paulo, 2011.

KESTLER, I. M. F. **A autonomia estética e o paradigma da Antiguidade clássica no Classicismo e na primeira fase do romantismo alemão.** Mesa Redonda: QUESTÕES TEÓRICAS DE DO PERÍODO ROMÂNTICO ALEMÃO. Rio de Janeiro:

UFRJ, 2002. Disponível em:
http://www.epocadegoethe.com.br/mesa_redonda_Kunstperiode.pdf. Último acesso:
13 de julho de 2010.

KLONK, C.; HATT, M. **Art History**: a critical introduction to its methods. Manchester e Nova Iorque: Manchester University Press, 2006.

LACQUE-LABARTHE, P. Hölderlin e os Gregos. In: (Org. e Trad.) FIGUEIREDO, V.; PENNA, J. C. **A imitação dos modernos**. Ensaio sobre arte e filosofia. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

MALSCH, W. Die geistesgeschichtliche Legende der deutschen Klassik. In: **Die Klassik-Legende**. (Org.) Reinhold Grimm; Jost Hermand. Frankfurt: Athenäum Verlag, 1971.

MATTOS, C.V. de. O neoclássico entre o ideal e a história: sobre a questão do acronismo na obra de Winckelmann, Goethe e no ambiente artístico romano do final do século XVIII. **Palíndromo**. Teoria e História da arte v.3., n.3. (2010), Florianópolis.

MENESES, P. **Para ler a Fenomenologia do Espírito**. SP: Edições Loyola, 1985.

OELLERS, N. **Schiller. Elend der Geschichte, Glanz der Kunst**. Stuttgart: Reclam, 2005.

OLIVEIRA, J. P. de. **O Futuro Aberto**: Jacob Burckhardt, G.W. F. Hegel e o problema da continuidade histórica. 195 f. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2006.

PIÉROLA, R. A. **Hegel y la estética**. Tucumán: Univ. Nac. de Tucumán/Instituto de Filosofía, 1956.

RODRÍGUEZ, J. S. B. Sobre la muerte del arte en las Lecciones de Estética de Hegel. **Universitas Philosophica**, 59, año 29: (179-194)

SCHILLER, F. **Cartas sobre a Educação Estética do homem**. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki, 3.ed. SP: Iluminarias, 1995.

_____. Werke [in zwei Bänden], Salzburg. **Das Bergland-Buch**, 1952, vol I.

_____. **Conversa sobre poesia e outros fragmentos**. Tradução Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1984.

SELIGMANN-SILVA, M. Como um raio fixo – Goethe e Winckelmann: O Classicismo e suas aporias. **Phaos**. Revista de estudos clássicos. Nr. 2, 2002.

SIEFERT, A. G. Die Ästhetik in Hegels System der Philosophie. In O. Pöggeler (Ed.), **Hegel**: Einführung in seine Philosophie. Freiburg: Karl Albe, 1977.

SOBRINHO, Noéli Correia. A questão da "morte da arte" na filosofia de Hegel. **Comum** - Rio de Janeiro - v.12 - nº 27, 2006, p. 5 a 25.

UGARTE, Cubo, Hegel y el fin del arte. **Hybris**, Revista de Filosofía, norteamérica, 2010, p. ? Disponível em: <http://revistas.cenalt.es/index.php/hybris/article/view/10>. Acesso em 7 de setembro de 2013.

WERLE, M. A. Lessing e Herder: estéticas do efeito? In: Trans/Form/Ação [online]. 2000, vol.23, n.1, pp. 19-50.

_____. Hegel e W. Benjamin: variações em torno da crise da arte na época moderna. Revista **Kriterion** [online]. 2004, vol.45, n.109, pp. 32-45.

_____; GALÉ, P. F. (Org.). **Arte e filosofia no idealismo alemão**. São Paulo: Barcarolla, 2009. 191 p.

_____. **A poesia na estética de Hegel**. São Paulo: Humanitas, 2005. 327 p.

_____. A relação entre a estética de Hegel e a poesia de Goethe. **Discurso**. Departamento de Filosofia da FFLCH da USP, São Paulo, v. 32, p. 161-192, 2001.

_____. Subjetividade artística em Goethe e Hegel. In: Marco Aurélio Werle, Pedro Fernandes Galé. (Org.). **Arte e filosofia no idealismo alemão**. São Paulo: Barcarolla, 2009, p. 175-190.

WINCKELMANN, J. **Reflexões sobre a arte antiga**. Porto alegre: UFRGS, 1975.

_____. **Historia del arte en la Antigüedad seguida de las Observaciones sobre la arquitectura de los antiguos**. Trad. Manuel Tamayo Benito, Ediciones Aguilar, Madrid, 1989.