

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

Darice Alessandra Deckmann Zanardini

**O caráter formativo da pintura na estética hegeliana**

São Paulo  
2012

Darice Alessandra Deckmann Zanardini

## **O caráter formativo da pintura na estética hegeliana**

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

São Paulo

2012

**"A cor não imita, retrata."  
Leon Kossovitch**

## **Agradecimentos**

Ao Prof. Dr. Márcio Suzuki, pela orientação e paciência.

Ao Prof. Dr. Victor Knoll, pelas orientações iniciais.

Às funcionárias do Departamento de Filosofia, em especial Mariê, Maria Helena e Geni, sempre muito solícitas pacientes, pelo constante auxílio.

Ao Prof. Dr. Marco Aurélio Werle, pela indicação de valiosos materiais e sugestões.

Aos meus pais e irmão, pelo apoio incondicional.

À FAPESP, pelo apoio financeiro.

## RESUMO

ZANARDINI, D. A. D. O caráter formativo da pintura na estética hegeliana. 2012. 000 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

A pintura, por meio da luz e da cor, expressa uma ação e permite ao ser humano a apreensão deste momento. Especialmente com a pintura holandesa é possível conhecer a natureza humana e o próprio ser humano. O fascínio provocado pelos mestres holandeses refere-se tanto ao que eles representam em suas obras quanto à técnica utilizada nestas obras. A maneira como os holandeses utilizaram a luz e a cor em suas obras para retratar cenas cotidianas é fonte de discussão até os dias atuais. O que se pode apreender com tais cenas? Eis a questão que permeia esta dissertação.

Palavras-chave: Hegel, estética, pintura, arte, conhecimento, formação

## **ABSTRACT**

ZANARDINI, D. A. D. The formative character of painting in hegelian aesthetics. 2012. 000 f. Thesis (Master Degree) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

The painting, by means of light and color, expresses an action and allows the human to grasp this moment. Especially with Dutch painting is possible to know the human nature and the human being. The fascination provoked by Dutch masters refers both to what they represent in his works on the technique used in these works. The way the Dutch have used light and color in his works to portray everyday scenes is source of discussion to this day. What can learn with these scenes? That is the question that permeates this dissertation.

Key Words: Hegel, aesthetics, painting, art, knowledge, formation

# ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>8</b>
<b>I. A PINTURA COMO OBJETO .....</b>	<b>10</b>
<i>AS FORMAS DE ARTE .....</i>	19
<i>A ARTE ROMÂNTICA .....</i>	22
<i>MATERIAL DA PINTURA.....</i>	24
<i>INTERIORIDADE E INTIMIDADE.....</i>	33
<i>DESENVOLVIMENTO HISTÓRICO DA PINTURA .....</i>	38
<i>A PINTURA ITALIANA.....</i>	41
<i>A PINTURA HOLANDESA .....</i>	42
<b>II. O SUBTERRÂNEO DA ARTE.....</b>	<b>47</b>
<i>A SUBJETIVIDADE.....</i>	47
<b>III. A NOÇÃO DE EXPRESSÃO E A VERDADE DA ARTE .....</b>	<b>58</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>63</b>

## INTRODUÇÃO

Referir-se à arte pode ser um momento de reflexão sobre o objeto artístico em si ou sobre o próprio desenvolvimento deste objeto. A arte, desde os primórdios, é vista como uma possibilidade de conhecimento do mundo, talvez limitada pela sua época ou material.

Este trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro capítulo, intitulado “A pintura como Objeto” se propõe a apresentar a forma de arte romântica, presente no sistema das artes hegeliano, especialmente as características da pintura. Na abordagem da pintura, faz-se necessário, para entendimento desta forma de arte, a exposição tanto de seu conteúdo quanto de seu material.

O segundo capítulo, “O subterrâneo da arte”, apresenta a subjetividade e o movimento do agir formativo do trabalho. Este conceito, assim como o de arte, relaciona-se ao processo ativo da consciência de apropriação e transformação do mundo. A pintura e seu princípio de subjetividade

Por fim, o objetivo do terceiro capítulo, “A noção de expressão e verdade da arte”, é mostrar o que é a expressão e como trabalho e pintura se relacionam nesta noção. O agir humano é formador e tem conteúdo, proporcionando conhecimento, reconhecimento, autonomia e liberdade. Esta ação é representada pela pintura.

Considerando o debate que há sobre a validade das fontes da estética hegeliana, foram utilizados os cadernos de Hotho (em português a versão escolhida foi a edição da Edusp), as edições de Annemarie Gethmann-Siefert,



de Bernard Teyssèdre e de Kehler (gentilmente cedidas pelo Prof. Dr. Marco Aurélio Werle) e o caderno de notas de Victor Cousin (gentilmente cedido pelo Prof. Dr. Silvio Rosa Filho). Outros textos de Hegel foram utilizados para o desenvolvimento deste trabalho, que contou com o apoio da Fapesp.

## I. A pintura como Objeto

Ao longo dos tempos a pintura, como arte, tem sido objeto de discussão sob os mais variados aspectos. Um destes aspectos consiste na abordagem da pintura como uma arte que possibilita o fornecimento de material para o conhecimento. Consiste em ser a pintura, ela mesma, como conhecimento. Não se tem aqui o discurso caracterizado como *metapintura*, no sentido de um discurso que fala da pintura como algo de fora. Tendo em vista que em Hegel não há exterioridade entre o conhecimento e o objeto conhecido, o conhecimento é a exposição do objeto conhecido. Sob este aspecto, considerar a pintura como objeto de uma estética possui dois significados: ela é material para o conhecimento, ou seja, tem um material, tem um discurso, mas ao mesmo tempo significa também que ela é *conhecimento* em um sentido mais amplo.

Isso se relaciona à grande diferença entre Hegel e Kant, pois Hegel considera que o conceito de experiência em Kant é restrito. Quando Kant fala em experiência ele fala da empiria, da física, do conhecimento das leis naturais, da mecânica, da astronomia e assim por diante<sup>1</sup>. Hegel acha que o

---

<sup>1</sup> “Segundo uma tradição filosófica que remonta a Parmênides e Platão, só se conhece o “ente autêntico” quando o pensamento se libera de toda libertação dos sentidos. O verdadeiro ser, em Platão a ideia, revela-se só ao pensamento puro, enquanto o saber fornecido pelos sentidos conhece só um “ente não autêntico”, o “fenômeno”. Para o âmbito do teórico, Kant inverte esta visão: os fenômenos fornecidos pelos sentidos e pelo entendimento são a única coisa objetiva, o único ente para nós, enquanto o puro pensar não é capaz de fornecer conhecimento. O que subsiste em si, independentemente da sensibilidade e do entendimento, não é o ser verdadeiro e objetivo; é o inteiramente indeterminado, o totalmente oculto. Para uma coisa em si, entendida positivamente como ente verdadeiro, não há lugar na esfera do teórico, segundo a crítica da razão; não pode mais haver uma divisão dos objetos em objetos do mundo sensível (*phaenomena*) e do mundo inteligível (*noumena*). Ainda que o

termo *experiência*, assim entendido, é um termo restrito demais. Tem-se experiência do estético, do espiritual propriamente dito, das leis, da moral, da eticidade – mesmo no campo da consciência, isso tudo é experiência.

A oposição de Hegel em relação a Kant é que este está muito próximo de um empirismo que Hegel criticava porque restringia o termo experiência àquilo que vale apenas para as ciências da natureza e não contemplaria a abordagem hegeliana da expressividade da arte.

A produção artística pode ser uma forma de experiência. Nesse sentido, que na verdade não é o sentido das teorias do conhecimento tradicionais, há conhecimento na pintura. Quando o pintor faz uma pintura ele está fazendo a mesma coisa que um cientista faz ao descrever um objeto, mas sob outra perspectiva e sob esse aspecto é uma operação distinta da de um cientista. O pintor que pinta com uma perspectiva é diferente de um geômetra ou de físico pensando a perspectiva. No entanto, isso dá a experiência do que ele está fazendo tanto quanto a fala do geômetra ou do físico dão a experiência do espaço.

Então, que a arte possa fornecer material para o conhecimento tem que ser algo pensado nestes dois sentidos.

A pintura não pode querer fornecer o desenvolvimento de uma situação, de um acontecimento, de uma ação, como a poesia ou a música, em uma *sucessão* de mudanças, mas apenas apreender *um* momento. Disso se segue a reflexão inteiramente simples que por meio deste um momento deve ser exposto o todo da situação ou da

---

entendimento, contrariamente ao que afirma o empirismo, limite a sensibilidade, não possui, no entanto, um campo de conhecimento próprio, como supõe o racionalismo”. HÖFFE, Otfried. *Immanuel Kant*.

ação, o florescimento delas e, por isso, deve ser procurado o instante no qual o precedente e o conseqüente estão concentrados em *um* ponto<sup>2</sup>.

Ao nos pormos diante das obras pictóricas, temos acesso a uma infinidade de *momentos* que só podem ser representados justamente por esta arte – o pintor apresenta a singularidade. A arte da pintura, em seu desenvolvimento, precisa fazer bom uso do que lhe é familiar – a superfície, a cor, a luz – para expressar toda ação, sentimento e interioridade. A pintura nos apresenta o mundo – a cultura, a sociedade, a religião, a política... – e possibilita uma apreensão não só do mundo, mas também de nós mesmos. Ou seja, a pintura é conhecimento e autorreconhecimento. Se o conceito de experiência é restringido ao sentido que Kant deu para ele, não é possível pensar as ciências humanas. Se a pretensão é pensar as ciências humanas então é preciso pensar a experiência no sentido mais amplo. Deste modo, a pintura possui maior significado tanto em relação ao seu objeto quanto em relação ao seu conteúdo.

Assim como outros tratadistas da arte, Leon Battista Alberti<sup>3</sup>, em seu *Da Pintura*, apresenta a arte pictórica como expressão da alma e de fatos históricos. Em seu tratado Alberti expõe as técnicas da pintura, ao se referir às cores, linhas e perspectivas<sup>4</sup>, e também seu caráter ético e cognoscível. Tal

---

<sup>2</sup> HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*, volume III. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. P.246. Esta edição corresponde aos usuais cadernos de Hotho, por isso em referências futuras adotaremos a expressão “*Estética*”.

<sup>3</sup> Toda vez que usarmos o nome Alberti estaremos nos referindo a Leon Battista Alberti e em particular ao seu livro “*Da Pintura*”.

<sup>4</sup> Hegel lida com a ordem da perspectiva claro-escuro, do desenho e da cor em uma certa seqüência que foi colocada por Alberti. Hegel se relaciona a esta teoria e localiza esses

referência à capacidade de se obter conhecimento provém da capacidade que o pintor possui, através da representação dos corpos pelo jogo do claro e do escuro, de expressar a história e o movimento da alma pelo movimento do corpo. Diz ele que “a história comoverá a alma dos espectadores se os homens nela pintados manifestarem especialmente seu movimento de alma”<sup>5</sup>.

A história possui um sentido especial na filosofia hegeliana e representa sua característica fundamental: a relação entre Ideia, natureza e espírito. História e Ideia correlacionam-se – a história do mundo está ligada ao desenvolvimento do espírito e à manifestação da Ideia, sempre presente. Na natureza, nada muda – ela é a antítese da Ideia. O indivíduo, em sua liberdade e pensamento, é objeto da história.

A história do mundo está no domínio do Espírito. A palavra “mundo” inclui a natureza física e a natureza psíquica. A natureza física desempenha um papel na história do mundo e, desde o começo, devemos chamar a atenção para as relações naturais fundamentais envolvidas nisso. Mas o Espírito e o rumo de seu desenvolvimento são a matéria da história. Não devemos contemplar a natureza como um sistema racional em si, em seu domínio particular, mas apenas em sua relação para com o Espírito.<sup>6</sup>

Ora, todas as transformações do mundo, provenientes da ação humana, suas diversas culturas e povos, referem-se ao aperfeiçoamento do

---

conceitos formais (perspectiva claro-escuro, desenho e cor), dizendo, por exemplo, que os italianos, a não ser no círculo veneziano, são mais ligados ao desenho.

<sup>5</sup> ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Trad.: Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

<sup>6</sup> HEGEL, G.W.F. *A Razão na História: uma introdução geral à filosofia da história*. Trad.: Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2001.

próprio espírito. A história possui uma característica dialética por conta deste movimento do espírito de ser cômico do que foi e de superar-se conservando.

O espírito deve, primeiro, tornar-se exterior, pôr-se fora de si, tornar-se objeto seu, para ter uma consciência de si. [...] O autodesenvolvimento do Espírito é o objeto da história da filosofia. Este desenvolvimento passa por estádios. Cada estágio é necessário, é condição do que vem logo a seguir. – Surge então o movimento do negativo, uma determinação negativa. [...]

Podemos ainda também conceber de outro modo o momento negativo. Os estádios do desenvolvimento seguem-se uns aos outros, segundo o tempo. O mesmo acontece no desenvolvimento do conhecimento de um objeto externo, cujas partes se encontram no espaço. [...]

Devemos [...] conceber também o desdobramento da razão, que se apresenta na forma do pensamento. Na história da filosofia, há formas e estádios diversos; são as formas e os estádios do único mundo inteligível. Semelhante mundo descobre-se. Todas as filosofias foram refutadas; os princípios de todas as filosofias foram negados. Mas o negar é apenas *um* lado; com efeito, tais princípios são ao mesmo tempo pensamentos essenciais, especificações essenciais do pensamento. De igual modo se mantiveram. [...] A razão tem um desenvolvimento, a evolução é verdade; há nela negações que se abrogam entre si; ela possui, por isso, um momento negativo; mas persiste igualmente um momento positivo; e este decurso evolutivo é necessário. Eis o que importa mostrar. A demonstração consiste em que a história da filosofia se exporá a si mesma como o decurso do movimento.<sup>7</sup>

Para Hegel a filosofia é reflexiva e tem que se guardar de ser edificante. Então é necessário mostrar que se o objeto estético é um objeto que se comporta com a mesma densidade de reflexão de um objeto do conhecimento, como qualquer outro objeto do conhecimento que, portanto, permite a partir da arte pensar a história, a ética, a moral, as instituições e tudo o mais, não significa que a pintura seja edificante, pois falar em *edificante* significa dizer que arte constrói uma doutrina moral que torna as pessoas melhores na medida em que elas são, ou seja, é uma doutrina moral positiva que converte quem está visualizando determinada obra a uma determinada

---

<sup>7</sup> HEGEL. *Introdução à História da Filosofia*. Trad.: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1991. P 222- 223

máxima de ação. Isso significa dizer, por exemplo, que se poderia ver a pintura e pensar em não ser mais alguém mau. Segundo Hegel, mesmo a filosofia não é capaz desta edificação. Porém não ser edificante não quer dizer que não seja (ou haja) conhecimento, porque o próprio conhecimento não é edificante. Então, em outros termos, Hegel não pensaria que a pintura pode ser tratada como propaganda de algum valor, seja este valor moral, o que não quer dizer que ela não tenha valor ético. A pintura possui valor ético na medida em que mostra a história, o caminho da liberdade e na medida em que exprime, comunica, informa – tudo o que Alberti queria dela.

Para Hegel, a arte não é edificante, mas é formativa. Ela possui um estatuto semelhante àquele que as ciências têm na sua relação com seus conhecimentos, ou seja, a arte deixa “conhecer”, ela *apresenta* algo. Hegel faz a diferença entre *formação* e *edificação*. Algo edificante parte da premissa “faça o bem e não faça o mal”. Ao contrário, uma doutrina formativa é uma doutrina pela qual o indivíduo mesmo, através de sua autonomia, dá o bem ou o mal que vai seguir. Pode-se a partir disso aproximar Hegel dos Iluministas, no sentido de que o indivíduo tem que ser capaz de descobrir em sua reflexão o que para ele vai ser a máxima da sua ação.

A pintura, assim como qualquer outra parte da experiência humana, em que se tem a consciência se abrindo para o mundo, é formativa, mas não é edificante. Pelo contrário, as doutrinas edificantes terminam por serem supersticiosas ao instituírem valores contingentes – e isso desagrade Hegel. Se as ciências humanas são possíveis e a estética como ciência humana é possível junto com a história, a ética, o direito, entre outras, estas

possibilidades não ocorrem porque são edificantes; são possíveis porque são formação – são formadoras e fazem parte do trabalho que forma.

A pintura é objeto que pode servir para uma experiência de formação tanto quanto a física kantiana permitia ou o direito e a filosofia do direito permitem. Porque o que se faz com a pintura pode se fazer com a filosofia do direito ou com a filosofia da natureza. De acordo com Hegel a experiência kantiana que dava conhecimento só dizia respeito à filosofia da natureza, como se Kant fosse – aos olhos de Hegel – um positivista, alguém que considera o apenas mero “fazer científico” conhecimento – neste sentido, a história não tem valor. O que importaria mesmo, neste caso, é a física. Hegel considera a história ciência mesmo – não só história, mas a estética, ou seja, tudo, contanto que não sejam edificantes. Estas ciências permitem a reflexão através da instituição dos valores, da consciência, da lógica, da filosofia.

Este problema da arte como edificação nos remete a outra questão, sobre a possibilidade da arte ser engajada. Ela pode ser a expressão de um valor político determinado que tem a função política de convencer o espectador que está vendo aquilo do valor político – por exemplo, pintar a revolução francesa com a bandeira<sup>8</sup> (arte engajada) é função legitimamente da arte, que é estrutural e conveniente com a prática desta arte ou isso é um tema contingente que atinge a arte como outros poderiam atingir e não faz a menor diferença ser pró ou contra revolução francesa? À primeira vista, se a arte é objeto de conhecimento, o engajamento faz algum sentido. O problema é que no engajamento, assim como na edificação, o valor vem de fora da prática do

---

<sup>8</sup> Eugène Delacroix, *A Liberdade guiando o povo* (1830).



artista, ou seja, é externo à prática do artista e se se deve desenvolver os valores a partir da própria reflexão, então só se pode aceitar os valores que na própria prática da pintura se colocam como tais e não os provenientes de alguma ideologia externa.

Aos olhos de Hegel, uma cena amoral – o que não seria problema, porque a pintura não precisa ser edificante para ter valor – precisa ser pintada de uma forma tal que a imoralidade daquilo que é imoral apareça na pintura e não porque há uma opinião externa qualquer dizendo que tal obra é imoral, ou há algo que a defenda, por exemplo. Se assim fosse, a arte não existiria por si mesma e sempre estaria vinculada a um outro.

Muitos podem considerar que Alberti pensa que a arte deve ser engajada catolicamente, edificante moralmente. Alberti diz que a arte é um meio de expressão eficiente, que é o que Hegel diz também, só que a maneira de Hegel é diferente da de Alberti. Hegel tem um princípio de análise de que todo objeto cultural enquanto tal possui relação com a pintura inteira e tem um objeto pertinente à pintura que não tenha por isso mesmo a relação com o todo da pintura à qual ele faz parte.

A pintura do Ocidente tem relação com todos os valores do Ocidente: a história, a política, a religião... Ela não precisa mais do que isso para dizer estes valores – ela não precisa ser engajada e não precisa ser edificante. Ela mesma quando se constitui como tal já está na relação que faz estes valores aparecerem.

Dizer que a arte é objeto de conhecimento significa dizer que ela é experiência, não no sentido que os empiristas usavam a palavra experiência, mas no sentido alargado que Hegel pretende usar quando ele critica a noção de experiência kantiana, por exemplo. É tão objetivo o fato de o sol esquentar quanto o fato de que sigo uma regra. Não existe objetividade apenas na física – há na história, na ética. Tendo em vista que tudo é assim é possível à arte ser objeto de conhecimento, pois ela não é um delírio subjetivo, mas é plasmação e expressão de toda uma forma de vida real sem a qual não haveria possibilidade de fazer o que se faz. Já está incrustada na arte esta forma de vida que é “cultura”, no sentido do espírito, de uma caracterização de época.

Por seu lado, Hegel pensa que é através da história que o espírito se manifesta, atingindo a verdade e, por consequência, tornando-se livre. A liberdade provém da consciência histórica e a arte consiste em um momento desta tomada de consciência, pois como atividade humana ela expressa, através de sua racionalidade, o espiritual, o divino. A arte é expressão do espírito e esta, bem como a filosofia e a religião, é maneira de expressar a história universal. Dialeticamente através desta expressão o homem ascende ao conhecimento de si, do outro, do mundo e torna-se livre.

O mesmo pressuposto da arte como expressão do movimento da alma<sup>9</sup>, da representação da pintura, apontado por Alberti no seu tratado, é

---

<sup>9</sup> Em Alberti este movimento da alma é pensado à maneira do Galeno e da medicina galênica – depois Descartes trata sobre isso também nas *Paixões da Alma*. Chamamos os afetos da alma de *emoções* e dizemos que ficamos *comovidos* por alguma coisa que nos atingiu a partir da compreensão daquela obra de arte. Usamos tradicionalmente o termo *emoção*, que tem a ver com o movimento, e *comoção*, que é ser movido ordenadamente por aquela coisa que nos comove. Este é o movimento da alma: movimento da alma é o impacto que o objeto externo causa sobre o sujeito interno e o move. Em Hegel só aparentemente tem um *movimento* da

seguido por Hegel nos *Cursos de Estética*. A obra de arte consiste na efetividade proveniente do movimento do espírito, pois há apropriação do material para expressão e reconhecimento do ideal – aqui se tem o primeiro momento do espírito absoluto, quando o espírito se figura no sensível.

Para compreensão da pintura é preciso situa-la no Sistema das Artes e compreender como sua articulação é feita no horizonte do romântico.

### **As Formas de Arte**

Tendo em vista que no sistema hegeliano o Ideal do belo designa como a ideia de belo realiza-se de forma histórica nas formas particulares propostas

---

alma – o que vai haver mesmo é uma *transformação* do par sujeito-objeto, ou seja, a arte desloca o sujeito e o objeto de lugar e coloca no lugar em que é visível aquela expressão que está fazendo. Ela move de lugar, mas não no sentido de um impacto externo que afeta alguma coisa interna, e sim no sentido de que sujeito e objeto se movem juntos, uma vez que a expressão seja bem sucedida. O significado de *ânimo* na medicina de Galeno provém da figura do fígado, do coração e das vísceras que produzem os humores – sobretudo fígado e coração serão os dois determinantes. Se o fígado reage de forma tal que produz mais bÍlis negra, se desenvolve um humor fÍsico e neste caso produzia-se a sangria para eliminar os humores do mal. Este humor dispõe o sujeito a um modo de sentir o mundo que é melancólico. Se o fígado, por outro lado, produz a bÍlis amarela, é colérico; se predomina a fleuma, é apático; se predomina o sangue, é sanguíneo. Então os movimentos da alma têm a ver com o temperamento e eles dependem deste fator empÍrico e contingente de que o sujeito tem tal temperamento e não outro. Então, por exemplo, Botticelli faz a Vênus como um “talismã” para que um melancólico, ao ver esta figura, equilibre sua melancolia. Este quadro causa uma certa impressão no melancólico, mas causa outra impressão no colérico, outra no fleumático e outra ainda no sanguíneo. Hegel, sob os aspectos do ideal artístico, não concordaria com esta teoria dos diversos “sentidos”, porque leva a dizer que a impressão artística depende do fator contingente e empÍrico do temperamento do sujeito. Se a arte é expressão da verdade, ela tem um conteúdo universal que portanto não pode ser empÍrico e visto sob a impressão do sujeito. Tem-se aí uma diferença em relação a Alberti, que pensa na teoria dos humores para pensar os movimentos da alma. Hegel pensa numa expressão – no fundo, arte é parte do conceito, está presente no Saber Absoluto. Ele usa a palavra movimento, mas em outro sentido. Movimento aqui é a constituição do próprio objeto pelo saber, é o desenvolvimento da própria razão. Em Alberti o movimento da alma é o movimento do ânimo. Há *Gemühdde* – Hegel não vai negar jamais que existam pessoas bem humoradas e mal humoradas – mas ele trata o *Gemühdde* como a aparência da coisa; a essência da coisa, o que está no fundamento, é universal. A aparência pode ser contingente e tem a ver com a realização material da obra, mas o sentido dela é universal e não pode depender de temperamento.

pelo autor, faz-se necessário demonstrar quais são estas formas e a qual período da História elas pertencem.

Toda arte exposta por Hegel revela o modo como se pretende adequar forma e conteúdo na busca pela realização da Ideia, ou seja, do absoluto. O grau de adequação entre forma e conteúdo varia conforme a arte e se relaciona ao modo como os homens julgam poder exprimir sua cultura e pensamento pela arte.

A primeira forma, a Arte Simbólica, diz respeito à arte egípcia e nela tem-se a busca pela expressão adequada da Ideia, porém não há a adequação entre forma e conteúdo. Esta arte não apresenta a interioridade revelada nas outras formas artísticas e, segundo Hegel,

Seus obras permanecem repletas de mistério e mudas, sem sonoridade e imóveis, pois aqui o espírito mesmo ainda não encontrou verdadeiramente a sua própria vida interior e ainda não sabe falar a língua clara e límpida do espírito.<sup>10</sup>

A Forma de Arte Simbólica é limitada e as pirâmides egípcias são seu maior exemplo. Sua descrição é por vezes simplória e demonstra este limite da Forma de Arte Simbólica:

Temos aqui uma arquitetura dupla diante de nós, uma sobreterrestre, outra subterrânea: labirintos sob o solo, magníficas e amplas escavações, corredores longos meia hora de percurso, aposentos recobertos com hieróglifos, tudo trabalhado com

---

<sup>10</sup> *Estética*, vol. II, p. 78.

rigor; então sobre isso edificadas aquelas construções surpreendentes, dentre as quais se encontram principalmente as *pirâmides*.<sup>11</sup>

Além da figura das pirâmides, a arte simbólica totaliza-se na representação escultórica dos deuses, mostrando que o espiritual não alcançou sua plena e finda liberdade. Esta arte se volta para um conteúdo que não é exposto plenamente; logo, há “carência em *liberdade interior*”<sup>12</sup> e ausência de Ideia.

Por outro lado, a Arte Clássica, relacionada à arte grega, é a adequação perfeita entre forma e conteúdo, conceito e realidade. Nela as divindades gregas são expressas pela figura humana e sua forma é determinada pela Ideia, em uma adequação imediata.

Nesta objetividade *de si mesmo*, ele<sup>13</sup> tem então a Forma da exterioridade, a qual, enquanto idêntica ao seu interior, também é, desse modo, por seu lado, imediatamente o significado dela mesma e, na medida em que ela se sabe [*weiß*], também se mostra [*weist*].<sup>14</sup>

A arte romântica, porém, atinge um grau superior de desenvolvimento, pois nesta Forma tem-se a consciência de si, “em que o sujeito reclama a consciência de ser substancial em sim mesmo enquanto sujeito”<sup>15</sup>. A

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>12</sup> *Estética*, vol. III, p. 175.

<sup>13</sup> *O espiritual* (grifo nosso).

<sup>14</sup> *Estética*, vol. II, p. 157.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 242.

adequação entre forma e conteúdo da Arte Romântica é proveniente da superação entre sujeito e objeto

Conforme Hegel, na Arte Romântica, a terceira e última forma de arte, a espiritualidade alcança seu mais alto grau, pois esta arte refere-se à interioridade absoluta e à subjetividade cônica de sua autonomia e liberdade.

### ***A Arte Romântica***

Faz-se mister estabelecer a concepção de *Arte Romântica* para Hegel, visto que um dos períodos áureos da pintura ocorre justamente com esta Forma de Arte. Com a Forma de Arte Romântica tem-se a perfeita adequação entre forma e conteúdo, visando que o conteúdo pictórico se refere tanto à interioridade quanto à particularidade e, por isso, seu ponto alto está relacionado à arte cristã. O princípio da interioridade corresponde ao espírito e tanto esta interioridade quanto a particularidade da pintura permitem ao artista e ao espectador moverem-se por diversos temas, embora o foco principal seja a relação com o divino.

Hegel não aplica o termo “romântico” à arte que lhe é contemporânea. Este termo se refere a toda arte cristã e, portanto, não podemos confundi-lo com o romantismo alemão e ocidental do século XVIII, fruto de uma visão influenciada pela revolução e o mundo burguês. O que Hegel determina como “arte romântica” diz respeito à arte que possui elevação espiritual em si mesma, caracterizando-se por sua interioridade e intimidade. A forma de arte

romântica só é possível por estar relacionada à religião, partindo da história de Cristo e o sentimento de dor e sofrimento. Junto com a religião, temos a comunidade e as virtudes éticas, bem como o reconhecimento dos sentimentos e deveres do sujeito.

Este é o campo destinado à forma de arte romântica, a qual se desenvolve através da pintura, música e poesia. Nestas artes, a expressão do divino como sujeito vivo espiritual permite ao homem relacionar-se com ele, possibilitando tanto o conhecimento quanto o acesso a estes conteúdos espirituais. A pintura, como expressão da subjetividade em seu conteúdo primeiro, dá vida aos ânimos e sentimentos e exprime a ação.

“Na pintura [...] o divino aparece nele mesmo [*an sich selber*] como sujeito vivo espiritual, que passa para a comunidade e fornece a cada indivíduo singular a possibilidade de se colocar com ele em comunhão e mediação espirituais. O substancial [...] é transportado para a comunidade e particularizado nela.”<sup>16</sup>

Há dois lados na arte romântica: a substancialidade do espiritual e a subjetividade mundana e humana.

Segundo o conteúdo, alcançamos desse modo, por um lado, a substancialidade do espiritual, o mundo da verdade e da eternidade, o *divino*, o qual, porém, de acordo com o princípio da subjetividade, é ele mesmo apreendido e efetivado pela arte como sujeito, personalidade, como absoluto que se sabe a si em sua espiritualidade infinita, como Deus no espírito e na verdade. Em oposição a ele sobressai a subjetividade mundana e *humana*, a qual, não estando mais em unidade imediata com o substancial do espírito, pode, pois, desdobrar-se segundo toda a particularidade

---

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 196

humana e tornar acessível à arte o peito humano inteiro e toda a plenitude do fenômeno humano.<sup>17</sup>

O trecho acima mostra que se há um cristianismo substancial da pintura italiana por um lado e, por outro, um cristianismo subjetivo no qual os holandeses operaram. Os pintores italianos, como será exposto na sequência, fundamentam sua atividade na expressão do divino e seu contexto religioso, enquanto que os pintores holandeses apresentam a ação humana cotidiana em suas obras, como um reflexo de si mesmo e do mundo.

Tendo em vista esta característica do princípio da subjetividade da pintura no período romântico, cabem aqui as seguintes questões: como, a partir do século XV, surge uma pintura que se distancia do ideal italiano, expressão maior do divino e por que esta outra pintura torna-se visada no que tange à sua expressão? Esta questão será abordada no decorrer deste trabalho.

### ***Material da pintura***

Pois bem, brevemente vimos a divisão entre as formas de arte no sistema hegeliano e suas peculiaridades. Portanto, ao se referir às diversas artes, é necessário delimitar o material correspondente a cada uma delas. Como o objeto de estudo deste trabalho está relacionado à pintura, é preciso destacar que seu material está vinculado ao visual.

---

<sup>17</sup> *Estética*, vol. III, p. 190.



A arte é uma coisa só<sup>18</sup>. É muito frequente que os autores do idealismo alemão recuperassem um lugar comum que chega para eles através do renascimento, a saber, a emulação entre as artes, ou seja, a comparação arte a arte cujo objetivo é mostrar, de certa maneira, o caráter da arte em geral através desta construção feita pela emulação. Os alemães contemporâneos a Hegel – de Schlegel a Schopenhauer – fazem a diferença entre as artes para classificá-las por aquilo sobre o que esta arte trabalha para produzir o efeito artístico. Então, por exemplo, a arquitetura trabalha com o volume e a massa, com o peso, a matéria grandiosa; a pintura é chapada e lida com cor e desenho; a música lida com tom e tempo – é assim que as artes são definidas – e isso faz com que o meio material no qual a arte se exerce separe a arte e esta é uma separação técnica, pois evidentemente a técnica que se usa para lidar com a cor e o desenho não é a mesma técnica que se usa para lidar com a massa, com o tom e o tempo. Então as artes só são diferentes, embora arte seja uma coisa só, porque a matéria, o meio no qual ela se exerce é diferente; a variação do meio explica a variação da arte. Por isso a arte mantém duas características ao mesmo tempo: a universalidade da arte que é própria da arte enquanto arte e a particularidade que é própria do meio de expressão da arte.

A pintura necessita de um elemento *físico* que torne suas dimensões, o espacial, visíveis. Hegel mostra como no meio *pintura* as coisas que aparecem para o pintor como elementos que constituem a pintura são ditadas pelo meio que escolheu. Há um desenvolvimento dos elementos constitutivos da pintura: considerando que o pintor trabalha com o visual, será preciso pensar a luz.

---

<sup>18</sup> Proveniente de Schelling e é por isso que ele vai poder dizer que a poesia é a potência da arte.

Como a luz exerce sua função visualmente, é necessário também pensar o claro e o escuro. Havendo relação entre o claro e o escuro e estes também exercendo sua função, o pensamento se volta para o que aparece. Como o que aparece possui linha, se pensará o desenho. Porque o que aparece sobre a superfície tem forma será necessário pensar a cor sobrepondo o desenho e então todos os elementos da pintura vão sendo gerados a partir do meio e constroem o conceito de visível. É visível o que tem luz, claro e escuro, linha, cor. Toda esta construção é racional e possui uma certa objetividade – não é possível pensar a pintura sem luz, pois a pintura sem luz é o visível sem visibilidade. Porém isso não quer dizer que esta objetividade seja aquela do objeto externo ao sujeito, porque é ele quem faz o recorte das categorias que estão no visível. Nem o visível é dado imediatamente nem o sujeito delira o visível e cria diversas categorias para encaixarem nele. Há uma relação na qual o visível apresenta sua objetividade e o sujeito interfere nesta objetividade pondo categorias (luz, cor, desenho...).

Para ser visível, há o elemento essencial que cumpre com esta função: a pintura precisa da *luz*. É a *luz* “que torna universalmente visível a objetualidade em geral”<sup>19</sup>. No sistema hegeliano das artes o princípio da luz é o oposto da matéria pesada da arquitetura e da escultura. A luz é leve, não pesa e não oferece resistência – é a pura identidade e relação consigo mesma, a primeira idealidade, o primeiro si-mesmo<sup>20</sup> da natureza.

A luz é o princípio físico da pintura e reside no princípio da subjetividade, a saber, como esta identidade mais ideal. A luz é o manifestar

---

<sup>19</sup> *Estética*. P. 205.

<sup>20</sup> *Selbst*.

que se evidencia como o tornar-visível<sup>21</sup> *em geral*, que tem o conteúdo particular do que revela fora dela como a objetividade que não é a luz – é o escuro.

Os estudos de estética tratam desta discussão acerca da luz e o claro-escuro. As referências às escolas artísticas, aos cânones e aos movimentos, bem como as análises de obras, apresentam o princípio da luz como elemento fundamental para a compreensão artística.

Na pintura o claro e o escuro pertencem ao princípio do material artístico e mostram porque esta arte não precisa de três dimensões – “a forma é feita por meio da luz e a sombra e como forma real é por si supérflua”<sup>22</sup>. O claro e o escuro, a luz e a sombra, é a base para as cores. São elas que determinarão a característica fundamental da pintura. Leon Kossovitch, no artigo “A Emancipação da Cor”, afirma que “o colorido está para a cor como a pintura para o visível”<sup>23</sup>. O visível é visto pela cor, não pelo desenho ou o jogo clar-escuro. Continuando, “pela cor a pintura imita a natureza”. Seguindo o mesmo raciocínio, Hegel, nos seus *Cursos de Estética*, considera que “é apenas a pintura, mediante a utilização da cor, que leva a plenitude da alma à sua aparição propriamente viva”<sup>24</sup>. Cabe ressaltar que nem todos os pintores trabalham com a cor da mesma maneira. Historicamente há um desenvolvimento na capacidade do uso da cor.

---

<sup>21</sup> *Sichtbarmachen*.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 206

<sup>23</sup> KOSSOVITCH, L. A Emancipação da Cor. In *O Olhar*. Org.: Aduino Novaes. P. 183-215. São Paulo: Companhia das Letras, 1989 p. 204

<sup>24</sup> *Estética III*, p. 232.

Hegel aponta, porém, que claro e escuro, sombra e luz são apenas uma abstração não existente na natureza como abstração – não pode ser utilizada como material sensível. A luz da pintura não seria a mesma considerada “natural”, mas sim “espiritual”, pois ela não só reflete as cores e as formas, mas também cria.

A luz está em relação com o escuro. Esta relação aponta a *cor* como o autêntico material da pintura. Toda e qualquer relação e diferença espacial é produzida na pintura por meio da cor. “A pintura não apenas está privada da terceira dimensão, mas a rejeita intencionalmente para substituir o real meramente espacial por meio do princípio mais rico e elevado da cor”<sup>25</sup>.

A coloração apresenta o que há de mais sensível e espiritual, os objetos, as expressões e fisionomias, as diferenças. A pintura possui a forma<sup>26</sup> como tal, as Formas<sup>27</sup> da delimitação espacial e a cor como seu meio de exposição e através disto encontra seu caráter entre o ideal, o plástico, e o extremo da particularidade imediata do efetivo. Disso provêm duas espécies de pintura: uma ideal, cuja essência é a universalidade, a outra, que expõe o singular em sua particularidade mais estreita.

Para Hegel o singular não é particular e o particular não é universal, embora os três sejam a mesma coisa. O singular corresponde, por exemplo, ao *Retrato de Lisa del Giocondo (Mona Lisa)* pintada por Leonardo no começo do século XVI, com uma tinta específica e atualmente localizada em uma determinada parede do Louvre. Quando se fala da *Mona Lisa*, não se

---

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 207

<sup>26</sup> *Gestalt*.

<sup>27</sup> *Formen*.

apresenta esta singularidade, mas o particular: ela possui tal cor e tal desenho. Ao se falar o particular se trai para o bem e pode-se alcançar a expressão de que o sorriso da *Mona Lisa* é um objeto universal – ele não é mais particular, ele é o objeto da obra de arte enquanto obra de arte e não como pintura. Para se chegar a este objeto é preciso ter o singular, subsumido no particular e por força disto apontando para o universal. O universal resgata o singular e a *Mona Lisa* passa a ser a expressão singular do sorriso que é o sorriso enigmático da *Mona Lisa*. Estes três elementos estão sempre se remetendo e a arte é este jogo entre singular, particular e universal.

O elemento pictórico deve acolher o substancial, mas não ficar preso a este aprofundamento pleno de Conteúdo da subjetividade e sua infinitude. Ele deve abandonar a particularidade e fazê-lo livre autônomo. Há progressão do ideal para a efetividade viva.

A pintura não tem de se ocupar apenas com a subjetividade interior, mas ao mesmo tempo com o interior em si mesmo *particularizado*. Este interior, justamente porque tem como princípio a particularidade, não permanece preso ao objeto da religião e tampouco toma do exterior apenas a vitalidade natural e seu caráter paisagístico determinado como conteúdo, mas deve prosseguir a toda e qualquer coisa onde o homem, como sujeito singular, pode depositar seu interesse e encontrar sua satisfação<sup>28</sup>.

O substancial não está preso à ideia, que é como a abstração subjetiva que universaliza o dado empírico. Ele é uma elaboração de um material finito que aponta para o infinito como ideal e é isto que faz o movimento de trazer o ideal até o finito. Não é que o pintor consegue fazer o que ele queria, é que ele

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 227.

não consegue fazer o que queria de uma forma eficiente e aí então ele conseguiu exprimir a coisa. Por isso a pintura é um pouco uma “mentira”: o céu não é desta cor e nem o desenho é a expressão fiel e realista do que é aquilo lá fora, mas é isso mesmo que faz com que o sujeito diga sobre aquilo que está lá fora, assim como a palavra *água* não é molhada nem evapora a cem graus centígrados e, no entanto, porque ela não é assim é que consegue exprimir aquilo que o sujeito quer quando pede um copo de água. O meio de apresentação se destrói pelo trabalho da arte, se arruína pelo trabalho da arte e ao se arruinar aponta para o ideal – isso que é trazer o ideal para o sensível. Na arte o meio de apresentação não pode ser suprimido, pois é ele que importa. Na filosofia, o que vai importar vai ser exprimido pelo conceito e é por isso que na ordem do saber absoluto tem-se arte, religião e filosofia.

Consiste também na tarefa da arte elaborar o que é ideal para a efetividade, tornar sensível. Portanto, existe o movimento de retrocessão do ideal para o real na Estética. O ideal, pensando na *Lógica*, é o que se projeta para além do limite do finito, o que significa: nenhuma obra de arte realiza realmente sua tarefa e por isso são expressivas – o sorriso da *Mona Lisa* não é o sorriso, e é por isso que o sorriso da *Mona Lisa* está bem expresso na *Mona Lisa*; o *Davi* de Michelangelo não é o homem em geral, é o *Davi* do Michelangelo, mas é por isso que ele é a imagem do homem em geral.

Mostrando os seus limites finitos – ser mármore, não estar vivo, não se mover – mas ao mesmo tempo mostrando as veias e os músculos no mármore como se o mármore fosse ele mesmo o ser humano, se denuncia os limites da figura finita do *Davi* e aponta para o *Davi* que é o ideal, aquilo que está para

além do limite do que já realizou. Se a figura aponta bem para o que está além do limite do que foi realizado, então a obra alcançou o ideal – o ideal que está para além do limite do finito.

Nunca veremos o ideal a não ser como denúncia do finito, como denúncia constante do finito horizonte do finito. O ideal é um ponto de fuga, só que para Hegel esse ideal é o racional e, portanto, é o real. Então o movimento que as obras de arte fazem quando expressam correspondem ao trazer este ideal para sua forma sensível de novo. As obras mostram no finito limitado pela falha do finito limitado, pela sua própria limitação, como ele aponta para o ponto de fuga que é a ideia de homem que aparece no *Davi* ou a ideia de sorriso que aparece na *Mona Lisa*. A noção de limitação é o importante aqui.

Voltando à questão do *material sensível* da pintura, deve-se analisar a *perspectiva linear*. Ela possui seu valor, pois como a pintura possui apenas a superfície ao seu dispor, ela precisa trabalhar com o plano para expor seu conteúdo. Neste trabalho, deve analisar as leis ópticas matematicamente determináveis com vistas à exposição de seus objetos.

Esta delimitação espacial particular, por meio do qual todo objeto [*Objekt*] é tornado visível em sua forma específica, concerne ao desenho. Somente o desenho indica tanto a distância dos objetos [*Gegenstände*] uns dos outros como também a forma singular deles. Sua lei principal é a *exatidão* na Forma e na distância que, inicialmente sem dúvida, ainda não se refere à expressão espiritual, e sim apenas a um fenômeno exterior [...]<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 231.

A perspectiva linear tem a função de dividir a superfície nos planos necessários e adequar os objetos ao campo visual.

Por enquanto, tratando-se da *forma* e sua totalidade espacial, tem-se agora na pintura o elemento *plástico*. Além da linha, é preciso da cor, cuja “[...] autêntica tarefa é a coloração, de modo que no verdadeiro pictórico a distância e a forma apenas conquistam sua autêntica exposição por meio das diferenças da cor e nela emergem”<sup>30</sup>. O material da pintura é a cor, o colorido – é isso que faz do pintor um pintor, pois é com o colorido que o pintor pinta. O trabalho com a cor exige a atenção do pintor no que tange à disposição das cores sobre o plano, a harmonia das cores, a habilidade na expressão do brilho, da pele e de texturas... Como dito anteriormente, a habilidade no trabalho com as cores varia conforme o pintor.

Van Eyck já pintou o brilho das pedras preciosas, os galões dourados, os adereços! As cores por meio das quais, por exemplo, é produzido o brilho dourado não possuem por si nada de metálico; se as vemos de perto, então é um simples amarelo que, considerado por si, pouco brilha; todo o efeito depende, por um lado, do relevo da Forma, por outro lado, do parentesco segundo o qual é trazida cada nuance de cor singular.<sup>31</sup>

Conforme exposto, é o trabalho com a cor que, essencialmente, mostra o valor da pintura. Muitos pintores se esmeraram na representação da pele e do brilho, porém poucos foram destacados por isso. O valor dado aos mestres holandeses reside nesta capacidade de lida com a coloração.

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 231.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 236.



## **Interioridade e intimidade<sup>32</sup>**

A determinação da Forma de arte romântica corresponde ao conceito interior do Conteúdo<sup>33</sup> expresso na forma de arte. O autêntico conteúdo<sup>34</sup> da arte, almejado na primeira<sup>35</sup> Forma de arte, mas superficialmente, corresponde à espiritualidade. Porém mesmo esta espiritualidade já tendo sido alcançada através do corporal pela Forma de arte clássica ainda

(...) existe algo mais elevado do que a bela aparição do espírito em sua forma sensível imediata, mesmo se esta também foi criada pelo espírito como adequada a ele. Pois esta união, que se realiza no elemento do exterior e, desse modo, torna a realidade sensível em existência adequada, opõe-se igualmente de novo ao verdadeiro conceito do espírito e o impele de sua reconciliação no que é corporal de volta para ele mesmo, para a reconciliação de si mesmo em si mesmo. A totalidade simples, consistente do ideal, se dissolve e se decompõe na totalidade dupla do subjetivo que é em si mesmo e do fenômeno exterior, para permitir ao espírito alcançar, por meio desta separação, a reconciliação mais profunda em seu próprio elemento do interior. O espírito, que tem como princípio a adequação de si mesmo consigo mesmo, a unidade de seu conceito com sua realidade, apenas pode encontrar sua existência correspondente em seu mundo espiritual familiar próprio do sentimento, do ânimo, em geral, da interioridade. Desse modo, o espírito chega à consciência de ter seu outro, sua *existência*, enquanto espírito, junto a ele e nele mesmo, e assim de desfrutar primeiramente sua infinitude e liberdade,<sup>36</sup>

---

<sup>32</sup> Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle traduzem, nos *Cadernos de Estética*, os termos alemães *Innigkeit* e *Innerlichkeit* por “interioridade”, mas atentam à diferença entre os termos, pois o primeiro refere-se “a uma interioridade mais íntima, aparentada ao sentimento. O termo corresponde à “intimidade”, “cordialidade” e “afeto”, relacionando-se ao íntimo do ser humano.

<sup>33</sup> *Gehalt*.

<sup>34</sup> *Inhalt*.

<sup>35</sup> Forma de arte simbólica.

<sup>36</sup> *Estética*, vol. II, p. 252.

Com a arte romântica ocorre a superação do espiritual vinculado à forma, ao corpo<sup>37</sup>, para a determinação do espírito que se liberta, tornando-se consciente de si mesmo.

A arte romântica necessita de um material que concorde com o seu conteúdo e encontra este material na pintura. Novamente, em comparação com a pintura grega e oriental, tem-se que é a pintura cristã que “apreende na matéria da Forma de arte romântica o conteúdo que aceita completamente seus meios e Formas”<sup>38</sup>.

No § 558 da *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, Hegel mostra que

A arte, para as intuições a serem produzidas por ela, necessita não só de um material exterior dado, a que também pertencem as imagens e representações subjetivas, mas, para a expressão do conteúdo espiritual, [precisa] também das formas dadas pela natureza quanto à sua significação que a arte deve pressentir e possuir (ver § 441). Entre as configurações, a humana é a mais alta e a verdadeira, porque somente nela o espírito pode ter sua corporeidade, e assim sua expressão contemplável.<sup>39</sup>

Ora, isso mostra que o essencial para a arte é a espiritualização das formas e sua intuição. O espírito, em sua liberdade, faz a união entre o objetivo e o subjetivo.

O conteúdo da pintura é a subjetividade. A individualidade, segundo o *interior*, deve, ao invés de penetrar inteiramente no substancial, mostrar como

---

<sup>37</sup> Referência à arte clássica e suas estátuas (antropomorfização do divino).

<sup>38</sup> *Estética*, vol. III, p. 200.

<sup>39</sup> HEGEL, G. W. F. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Compêndio: 1830*. Trad. Paulo Meneses. São Paulo: Loyola, 1995.

possui um Conteúdo em si mesma. Apesar de a subjetividade penetrar o exterior como objetividade, é identidade que retorna em si mesma do objetivo.

A pintura é arte romântica porque ela exprime como arte a característica do romântico que é ser o mundo cindido. De um lado há uma interioridade certa de si mesma e de outro lado o mundo exterior que é o reflexo desta interioridade. Ora, a pintura, na medida em que opera com cor e luz, realiza o reflexo desta dimensão da interioridade no âmbito da religião cristã.

Portanto, ao se falar em *pintura* vem a necessidade de se tratar da *extensão*, justamente por ela – a pintura – necessitar de uma dimensão.

No lado subjetivo, ali onde domina a determinação da interioridade, se contrai a exterioridade das três dimensões, se reduz, perde pelo menos uma delas. A pintura é exposição sobre uma superfície; o espacial já não tem lugar nas três dimensões. Isto procede da interioridade e subjetividade; apesar de que [como] especialidade é [mais real], sucumbe contraída na interioridade. A superfície é a determinação espacial e logo intervém a cor, já no visível em geral, mas o visível que se torna interior: isto é, sem dúvida, o escurecimento do visível. Já o escurecimento unido ao visível, ao luminoso, é a *cor*. A obra escultórica é monocromática; aqui, ao lado da comunidade, a luz está quebrada ou escurecendo-se. O objeto, o tema, é então esta particularização do ideal em geral. Nas obras de arte surge o objeto em sua comunidade, [em] multiplicidade humana<sup>40</sup>.

Sendo assim, na sua *extensão*, a pintura, por meio da subjetividade livre, pode se referir a tudo o que é particular, tornando-o conteúdo interior. O

---

<sup>40</sup> HEGEL, G. W. F. *Filosofía del arte o Estética [verano de 1826] – apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*. Madrid: Abada, 2006. P. 371). Será usada a expressão “*Cadernos de Kehler*” nas referências futuras.

particular, o arbitrário e o contingente pertencem à subjetividade e se projetam na obra de arte.

Torna-se possível ao pintor acolher no âmbito de suas exposições uma abundância de objetos que permanecem inacessíveis 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 lugar<sup>41</sup>.

Nas considerações sobre *material sensível* da pintura Hegel trata da abrangência entre o material sensível da pintura e o conteúdo espiritual: a pintura reduz à superfície o elemento de sua exposição. As três dimensões espaciais são reduzidas à superfície plana:

Esta redução das três dimensões à superfície plana [*Ebene*] reside no princípio do tornar-se interior, o qual pode apenas se apresentar no que é espacial como interioridade por não deixar subsistir a totalidade da exterioridade, mas por limitá-la<sup>42</sup>.

Isso não ocorre de maneira arbitrária; a pintura busca intuir através do corpo humano e seus gestos os objetos naturais e sentimentos espirituais.

Tratando do aspecto material, a pintura é, apesar de sua maior capacidade de apresentação, mais abstrata que a escultura, por exemplo. Isso ocorre por que o conteúdo da pintura é a interioridade espiritual que surge no exterior ao entrar em si mesma a partir dele. A pintura trabalha objetivamente para a intuição e suas representações se tornam reflexo do espírito. O objeto

---

<sup>41</sup> *Estética*, vol. III, p. 201.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 202.

da pintura é o aparecer<sup>43</sup> do interior espiritual<sup>44</sup> para o espírito e o conteúdo pictórico constitui a subjetividade e a interioridade particularizada em si mesma e expõe o subjetivo.

Se o pintor pensa na luz, na forma, na figura e no plano, ele faz isso imaterialmente. Se o escultor faz a mesma coisa, ele depende da matéria, então o escultor pensando a linha é diferente do pintor pensando a linha. Ele precisa pintar o espaço, a corporeidade que ela mesma não é visível como é visível a pintura – ela é um outro visível . Por isso quando os mesmos termos são transpostos de uma arte para outra tomam um sentido diferente porque o meio da arte é outro. Se isso fosse absoluto, as artes seriam diferentes entre si de tal forma que não haveria o universal<sup>45</sup>. Então isto não é uma coisa absoluta porque todas elas podem ser resumidas de novo, embora elas se desenvolvam de formas completamente distintas em uma mesma operação que é a operação de expressão que caracteriza a operação artística em geral correspondente à manifestação sensível da ideia. Deste modo, é possível comparar as artes mostrando que elas são particulares (exemplo: que a pintura não é escultura), mas isso tem que ser feito preservando o fato delas serem universais e que todos estes mecanismos e construções são elementos para uma única forma de expressão que é comum a todas elas. A arte, portanto, é racional e ter uma *Estética* significa afirmar que o objeto da arte é compatível com o objeto da razão. A razão alcança a arte. Há sentimento, mas ele é posterior à construção racional – o sentimento não é constitutivo, mas sim constituído.

---

<sup>43</sup> *Scheinen*.

<sup>44</sup> “no espiritual para o espiritual”. *Ibidem*, p. 203.

<sup>45</sup> O universal é o conteúdo que se particulariza nas obras.

O segundo momento da determinação principal do conteúdo, referente à extensão pictórica, se liga a um terceiro, em que a pintura toma o *ânimo*<sup>46</sup> como conteúdo de suas exposições. O que nele vive existe de modo subjetivo e o ânimo do artista fornece tanto uma cópia dos objetos exteriores quanto de seu interior. Esta é uma das razões para o subjetivo, na pintura, se destacar como o principal.

### ***Desenvolvimento histórico da pintura***

Na análise do desenvolvimento histórico da pintura Hegel estabelece o percurso necessário para a compreensão do progresso da forma e do conteúdo pictórico. Diz ele:

o estudo da pintura é apenas completo quando conhecemos os quadros mesmos nos quais se fazem valer os pontos de vista indicados e se sabemos apreciá-los e julgá-los. (...) A maior parte das galerias aparece como uma mistura sem sentido, nas quais não somos capazes de nos orientar se já não temos para cada imagem um conhecimento sobre a terra, a época, a escola e os mestres a qual pertence. O mais consequente para o estudo e a apreciação plena de sentido será, por isso, uma disposição histórica<sup>47</sup>.

Tendo em vista tanto o estudo quanto as considerações e exposições da arte é de suma importância acompanhar seu desenvolvimento histórico. As considerações sobre o material fazem mais sentido quando acompanhadas do percurso deste desenvolvimento. O desenvolvimento da arte romântica

---

<sup>46</sup> *Gemühde*.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 260.

proposto por Hegel passa pela pintura bizantina, italiana, holandesa e alemã. Nossa atenção se voltará para as pinturas italiana e holandesa, pois esta comparação é fruto de um antigo<sup>48</sup> estudo para o debate acerca das duas artes.

Os movimentos artísticos são figuras do movimento histórico da arte – o que significa que, por exemplo, um pintor romântico “conversa” com um pintor clássico e um egípcio. Isto significa que o pintor que surge depois de outro carrega em seu pincel tudo o que o antecede e é por isso que a pintura tem história. O momento de o pintor pintar não é a-histórico, pelo contrário: é histórico e ele faz isso porque há uma história da arte. A história da arte se desenvolve com base nos movimentos anteriores e por isso a arte romântica não seria possível sem a arte clássica. As escolas de pintura são a condição de possibilidade da escola seguinte e a escola seguinte mantém a anterior na medida em que rompe com o que deu condição a ela. O Sistema das Artes, que demonstra o caminho da arte simbólica à arte romântica e às artes particulares, é um sistema tal como o da filosofia, o que quer dizer que a arte é inteligível. Esta afirmação – de que a arte é inteligível, racional, compreensível, objeto do conhecimento – corresponde ao aspecto de que não só cada quadro pode ser lido enquanto tal, mas que a relação dele com todos os outros é lida enquanto tal junto com o ato de ler enquanto tal. O quadro vale por si mesmo e vale diante de toda história da arte – portanto, não há obra de arte isolada.

Nas considerações sobre o desenvolvimento histórico da pintura é clara a exposição hegeliana acerca do trajeto percorrido pelos pintores. Parte-

---

<sup>48</sup> Além de Hegel, Goethe e outros dedicaram-se a esta análise – entre italianos e alemães – no que tange à cor e expressão.

se de temas religiosos, porém paulatinamente a interioridade e a subjetividade vão se revelando em um movimento de compreensão e revelação de si e do próprio mundo.

Em geral, a progressão reside no fato de que o início é feito com os temas religiosos sem uma concepção ela mesma ainda típica, arquitetônica, numa disposição simples e numa coloração não desenvolvida. Então penetra sempre mais nas situações religiosas a presença, a individualidade, a beleza viva das formas, a profundidade da intimidade, o encanto e a magia do colorido, até que a arte se volte para o lado mundano, apreende a natureza, o cotidiano da vida comum ou o que é historicamente importante em acontecimentos nacionais do passado e do presente, o retrato e coisas semelhantes até as menores e mais insignificantes, com amor idêntico ao que era dedicado ao conteúdo religioso ideal. E neste círculo não conquista principalmente apenas a consumação a mais extrema do pintar, mas também a concepção mais viva e o modo de execução mais individual. Esta progressão pode ser acompanhada de modo mais penetrante no decurso universal da pintura bizantina, italiana, holandesa e alemã<sup>49</sup>.

Este processo de superação inicia-se pela pintura bizantina, desenvolvendo-se até a pintura holandesa, onde, além do conteúdo, é visível as transformações no próprio modo de pintar.

Na pintura bizantina, falta natureza e vitalidade. As expressões são rígidas e não há desenvolvimento do trabalho com o material da pintura, bem como atenção ao jogo claro-escuro. Não se encontra espírito nesta pintura e em seus mosaicos. Estes elementos passarão a ser encontrados na pintura italiana.

---

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 261.



## ***A pintura italiana***

Os artistas italianos buscavam uma maior espiritualidade nos objetos retratados e esta espiritualidade é o que evidencia a diferença em relação à pintura bizantina e, por consequência, apego maior ao novo caráter da pintura italiana. Este caráter diz respeito à expressão de interioridade e intimidade, de espiritualidade, características essenciais que afirmam a Forma de arte romântica.

A pintura italiana busca seu conteúdo no Antigo e no Novo Testamento, na vida de mártires e santos, na mitologia grega. Raramente busca seu conteúdo nos acontecimentos e na natureza. Segundo Hegel,

O que ela especialmente acrescenta à concepção e à elaboração artística do círculo religioso é a efetividade viva da existência espiritual e corporal, para a qual todas as formas se tornam agora sensíveis e animadas<sup>50</sup>.

As obras apresentam beleza, serenidade, graça e todos os sentimentos religiosos elevados. Há também obras que se voltam para as dores e conflitos, porém também retratadas pelo viés da religião e confortadas pela alma elevada através do amor de reconciliação. O ápice desta representação espiritual provém do desenvolvimento histórico da pintura italiana. Sua completude foi atingida após a superação do rígido<sup>51</sup> e do abandono do modelo grego.

---

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 263.

<sup>51</sup> Referência à pintura bizantina.

## ***A pintura holandesa***

É possível perceber os motivos de Hegel se dedicar com afincos principalmente aos mestres holandeses, que, influenciados por sua história, cultura, trabalho e religião, selecionaram com maestria os objetos a serem retratados e manifestaram toda a beleza do ideal presente em tais objetos mediante o bom emprego de luz e cor<sup>52</sup>. Através de suas obras é possível apreender a natureza humana interior e suas Formas exteriores – o que é o homem, este homem e o mundo. A arte, como atividade espiritual ou cultural, consiste na transformação do homem pelo homem através da manifestação sensível adequada da ideia.

O que é próprio de toda obra de arte é também próprio da pintura: a intuição do que se encontra em geral no ser humano, no espírito e no caráter humano, o que é o *homem* e o que é *este* ser humano. Esta apreensão da natureza humana interior e de suas Formas exteriores vivas e os modos de aparição, este prazer desenvolvido e a liberdade artística, este frescor e a alegria da fantasia, bem como a ousadia segura na execução constituem aqui o traço poético fundamental que permeia a maioria dos mestres holandeses deste círculo. Em suas

---

<sup>52</sup> “Pode se dizer que a arte neerlandesa recorreu de modo mais determinado o amplo círculo da multiplicidade de temas para a pintura. Seus primeiros quadros eram as tradicionais imagens da igreja, que parecem sem vida, nas quais é possível de ver uma prática e arte mais antigas; a arte, tanto em suas formas como em seu modo de tratamento, era artesanal. As imagens deste período tinha uma estreita conexão com a arquitetura: eram mais meio que fim. A entrada da arte supõe uma vivificação dos temas da pintura, que até aqui tinham parecidos tão mortos e sem vida. A nova e espiritualizada vida da arte se inflamava na intuição efetivamente real; nas grandes composições históricas, à figura singular não se conferiu mera vitalidade da expressão, mas também da ação. A isso se uniu o adorno do externo, do traje, da paisagem em volta, e os posteriores temas separados da pintura todavia apareciam aqui unificadas na maior perfeição. Sobressai especialmente o jogo das cores, e este interesse recai melhor na exposição exterior. Na imagens de Rafael se aprofunda mais no tema, e a pintura parece nele apenas um meio para levar este tema á exposição. A pintura italiana não recorreu a este ciclo, como a neerlandesa: [foi] a Reforma [que] deu impulso a esta”. *Cadernos de Kehler*, p. 429.

obras de arte podemos estudar e conhecer a natureza humana e os homens.<sup>53</sup>

Os grandes mestres holandeses se destacam pela capacidade de expressão do humano, do divino, e do mundo. Justamente em função da capacidade de uso da luz e da cor presente e suas obras, é possível se pôr diante de um quadro e captar toda a humanidade presente na sua arte, expressa através do olhar de quem está pintado. A capacidade do pintor consiste em penetrar na alma e expor as ações e características desta alma. Um retrato, por exemplo, não só apresenta um rosto, mas expressa toda a profundidade por trás do rosto humano. O mesmo ocorre com as cenas cotidianas retratadas. Elas mostram o espírito do povo e conseguem, justamente pelo uso da cor e da luz, nos situar em meio ao sentimento presente naquele momento e mostrar a característica desta sociedade, que se satisfaz com as simples coisas do cotidiano.

A pintura holandesa é descritiva e apresenta aspectos de sua constituição social, histórica, cultural e religiosa. Ela remete a um momento de domínio da Reforma Protestante e desenvolvimento da cidade. Percebe-se o desenvolvimento de uma autonomia civil e religiosa que será expressa através do trabalho dos mestres pintores.

Estas características da pintura holandesa opõem-se às características da pintura italiana. É possível estabelecer a distinção na pintura romântica entre os antagonismos de uma religião cristã (pintura italiana) e civil (pintura

---

<sup>53</sup> *Estética*, vol. III, p. 276.

holandesa). A pintura italiana é elevada e religiosa e, sob o aspecto material, se atém ao *contorno*, ao passo que a descritiva pintura holandesa se volta para o colorido.

Diante destes aspectos, a pintura holandesa merece destaque e é enaltecida por Hegel sob o atributo da *cor*, cuja importância já fora mencionada anteriormente. O contexto “cinza” dos holandeses acabou por estimular uma dedicação maior ao estudo das cores. São elas que representarão a ação e, por consequência, a história deste povo.

A arte, no geral, busca fixar um conteúdo e, por isso,

Na pintura este tornar durável [*Dauerbarmachen*] o instante refere-se, por um lado, novamente à vitalidade *momentânea* concentrada em situações determinadas, por outro lado, à magia do aparecer [*Scheinens*] da mesma em sua coloração momentânea mutável.<sup>54</sup>

Ao nos encontrarmos em uma cena cotidiana, por exemplo, nossa preocupação iria se referir a todas as ações e pessoas presentes na cena e os interesses pelos elementos seriam os mais variados possíveis. O artista, por sua vez, nos apresenta esta vitalidade e possibilita um novo olhar sobre a mera efetividade.

O produto da arte carrega um em si e para si e ocorre a fusão entre universalidade e individualidade, com a natureza se transmudando em um conteúdo.

---

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 229.

O que o objeto se torna em suas mãos não deve contudo ser nada que ele mesmo não seja e não possa ser. Apenas acreditamos ver algo inteiramente diferente e novo, porque na efetividade não reparamos no detalhe de tais situações e de sua aparição de cores. Inversamente, sem dúvida também se acrescenta algo de novo a estes objetos comuns, a saber, o amor, o sentido e o espírito, a alma, a partir da qual o artista os apreende, se apropria deles e assim infunde seu próprio entusiasmo da produção como uma nova vida daquilo que ele cria.<sup>55</sup>

Referente às determinações mais precisas deste material sensível, considera-se a perspectiva linear, o desenho e a cor. É a cor que exerce o grande fascínio, pela reprodução do objeto e o jogo de reflexos. A cor merece destaque com os grandes mestres holandeses, pois eles possuem o domínio e a técnica do jogo do claro-escuro e da sutileza das nuances para refletir a alma e suas ações.

(...) é apenas a pintura, mediante a utilização da cor, que leva a plenitude da alma à sua aparição propriamente viva. Mas nem todas as escolas de pintura tinham a arte do colorido num estágio igualmente elevado, aliás, trata-se de um fenômeno peculiar o fato de quase apenas os venezianos, e principalmente os holandeses, terem sido os mestres completos da cor: ambos próximos ao mar, numa terra baixa, cortada por pântanos, águas e canais. No caso dos holandeses, pode-se esclarecer isso pelo fato de terem tido diante de si, no horizonte sempre brumoso, a constante representação do fundo cinzento e que, devido a esta turvação, foram tanto mais levados a estudar e ressaltar o elemento da cor [*das Farbige*] em todos os seus efeitos e variedades de iluminação, de reflexos, de brilhos de luz etc. e encontrar nisso justamente uma tarefa central para a sua arte. Comparada com os holandeses e venezianos, a pintura restante dos italianos, exceto a de Correggio e alguns outros, aparece como mais árida, mais seca, mais fria e menos viva.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 230.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 232.

Pois bem, segundo Hegel e também Svetlana Alpers, na sua obra *A Arte de Descrever*<sup>57</sup>, este “horizonte brumoso” justifica o grande estudo da cor e da luz, do claro e do escuro. Tanto o “fundo cinzento” quanto as questões do povo holandês permitem este estudo. Saber pintar, reproduzir o ouro, a pele e o veludo, provoca a satisfação.

Vimos que a pintura como objeto oferece conteúdo, pois consiste no agir de uma consciência em si que se apropria do para si e transmuda o mero objeto e material em obra criada. O princípio da apresentação da pintura é seguido por Hegel nos *Cursos de Estética*. Neste momento é preciso caracterizar, segundo este autor, a pintura, ou seja, seu material e a determinação geral de seu conteúdo, além do desenvolvimento histórico da pintura. Agora veremos como a pintura pode ser pensada através da manipulação dos materiais que caracterizam a prática na sua história, seu agir formativo, pois a pintura precisa se manifestar materialmente na cor, no desenho e numa superfície e tudo isso é levado em consideração por Hegel. É esta descrição que permite a Hegel fazer o diagnóstico da pintura.

---

<sup>57</sup> Nesta obra, a autora apresenta o debate que há acerca da comparação entre as artes italiana e holandesa. Segundo ela, a arte holandesa deve ser vista de acordo com as circunstâncias, procurando vê-la não apenas “como uma manifestação social, mas também acessar as imagens mediante uma consideração do seu lugar, papel e presença na cultura mais ampla”. (Alpers, Svetlana. *A Arte de Descrever*. Trad.: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 1999)

## II. O subterrâneo da Arte

Através das ideias expostas nesta sequência será possível perceber como o material determinado anteriormente é expressão.

### **A subjetividade**

O sistema hegeliano mostra a arte como manifestação concreta do espírito absoluto. Na *Fenomenologia do Espírito* e na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* Hegel apresenta os três pilares do Espírito Absoluto: Arte, Religião e Filosofia. Apenas na sua liberdade a bela arte é verdadeira arte, se aproximando da filosofia e da religião, sendo um modo de apropriação e expressão do divino, dos interesses mais profundos da humanidade e das verdades mais abrangentes do espírito<sup>58</sup>.

Trata-se da liberdade do conhecimento pensante, que se desobriga do *aquém*, ou seja, da efetividade sensível e da finitude. Este *corde*, porém, para o qual o espírito se dirige, ele próprio sabe o modo de curá-lo; ele gera a partir de si mesmo as obras da arte bela como primeiro intermediário entre o que é meramente exterior, sensível e passageiro e o puro pensar, entre a natureza e a efetividade finita e a liberdade do pensamento conceitual.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Sem, no entanto, ser edificante ou engajada. A arte é isso por si mesma, não por uma imposição externa a ela.

<sup>59</sup> *Estética*, vol. I, p. 32.

As representações artísticas estão próximas da religião e da filosofia. Apesar desta sua posição, a arte corresponde à adequação entre Forma e conteúdo e a Forma a restringe a determinados conteúdos. Porém, a arte está ligada ao pensamento e reflexão e a apreensão da verdade se manifesta no momento da arte. Por estar ligada à concepção de mundo e aos interesses humanos (religiosos, políticos, culturais), a produção artística surge do impulso de satisfazer estas necessidades superiores provenientes da consciência que pensa.

É possível relacionar o conceito de trabalho desenvolvido na *Fenomenologia* com esta necessidade de produção de obras de arte presente na *Estética*. Nesta relação, a arte consistiria em um dos momentos referentes ao processo de formação e autorreconhecimento presentes no conceito de trabalho<sup>60</sup>. Em função do caráter de formação atribuído ao conceito de trabalho, a relação com a arte é possível, pois a mesma também forma. A subjetividade é o que permite este caráter, pois há uma consciência que possibilita a criação artística e, por conseqüência, o reconhecimento na obra criada.

---

<sup>60</sup> Márcia Gonçalves, em seu artigo “*Uma concepção dialética de arte a partir da gênese do conceito de trabalho na Fenomenologia do Espírito de Hegel*”, apresenta a seguinte definição de trabalho: “... ideia de produção ou formação de si através da produção ou formação de uma objetividade que se revela, ao mesmo tempo, conservando nela a subjetividade daquele que a gerou. Esta alteridade que conserva a propriedade subjetiva do agente do trabalho que a formou é denominada por Hegel de propriedade. Este conceito, ao contrário de indicar um simples bem de consumo, significa a superação da relação meramente negativa com a objetividade em sua imediatidade natural, exatamente porque a formação através do trabalho, ao lapidar e aplainar a resistência natural da exterioridade imediata, nega da objetividade apenas a sua negatividade, ou seja, seu aspecto de alteridade. A propriedade atende não mais o desejo natural de consumo, mas a satisfação já espiritual de reconhecimento de si através da obra”. GONÇALVES, M. “*Uma concepção dialética de arte a partir da gênese do conceito de trabalho na Fenomenologia do Espírito de Hegel*” in *Revista de Filosofia Kriterion*, Vol. XLVI, nº 112.



Assim como a arte, o trabalho se constitui como o resultado de um processo ativo da consciência na sua relação com a realidade que a cerca. Visto que ambos – arte e trabalho – derivam de um processo ativo da consciência, eles são ações transformadoras. A arte ainda tem a capacidade de expressar esta atividade – o trabalho, mostrando ao ser humano o processo da ação humana.

O trabalho colhe como resultado do seu agir formativo um outro movimento que mostrará que o movimento do trabalho não tem apenas esse caráter positivo de transformação da coisa em objeto criado.

Este movimento do agir formativo do trabalho pode ser explicado partindo-se do pressuposto de que quando o trabalho desencadeia o processo dialético que supera<sup>61</sup> o mero objeto em objeto criado, moldando o conteúdo da consciência mediante nova forma e, assim, efetivando a consciência trabalhadora como consciência para si, esta positividade atua de forma dialética na consciência e afirma seu para si como seu si. Este movimento formativo é possível pela ligação ocorrida na relação formadora que assimila sujeito e objeto, consciência trabalhadora e objeto trabalhado. O vínculo obtido na relação modificou justamente a essência do objeto do trabalhador – que era um mero objeto – para um produto da e para a consciência, ou seja, objeto

---

<sup>61</sup> *Aufheben*. Na tradução dos *Cadernos de Estética*, feita por Marco Aurélio Werle e Oliver Toller, são utilizadas as palavras “superação” e “supressão” para o termo alemão “*Aufhebung/aufheben*”. Paulo Menezes, nas traduções da *Fenomenologia do Espírito*, da *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* e dos *Princípios da Filosofia do Direito*, opta pela utilização das palavras “suprassunção” e “suprassumir”. Nesta dissertação a opção é por utilizar apenas “superar/superação” para designar “*aufheben/Aufhebung*”, tal como aparece na tradução dos *Cursos de Estética* de Hegel.

criado, tal como o que ocorre com o artista e seu material transformado em arte.

Essa descrição do movimento realizado pelo trabalho remete à concepção do trabalho como *poiésis*<sup>62</sup>, que corresponde à noção de trabalho como gerador, fabricante e produtor do mundo. Trabalho é ação, porém nem toda ação se esgota no trabalho.

É possível relacionar este momento do trabalho caracterizado como transformação da coisa em objeto criado com o sentido dado por Aristóteles ao termo *poiésis*<sup>63</sup> que significa criar, fabrica ou gerar algo novo, tal como um soneto ou uma nave. O termo *poiésis* não difere se o que foi produzido corresponde a uma transformação da matéria ou a uma criação artística; por ser produção é *poiésis*. É isso que possibilita ao termo *poiésis* a relação com o conceito de trabalho, no qual o trabalho transforma a coisa em objeto criado e, assim, origina algo novo e também pode ser relacionado à arte, pois o termo se refere justamente à criação artística como a maneira que o ser humano tem de apreender e se situar no mundo.

No debate hegeliano tal referência à *poiésis* adquire um novo sentido. Agora *poiésis* surge de maneira nova, pois tanto o trabalho quanto a arte não possuem apenas o objetivo de fabricar e criar as coisas novas, mas também de moldar o objeto com o sujeito de modo recíproco e mútuo. A relação na qual

---

<sup>62</sup> Do grego “Ποίησις, εως, s.f.(ποιέω): criação, ação, fabricação, confecção, arte da poesia, faculdade poética, poesia, poema, criação legal por adoção, adoção.” (Pereira, Isidro. *Dicionário Grego-Português e Português-Grego*. Braga: Livraria A. I., 1998, p. 466).

<sup>63</sup> Ludwig Siep e Bernard Bourgeois abordam com clareza esta relação entre trabalho (*Arbeit*) e *poiésis*. (C.f. Siep, L. *Der Weg des Phänomenologie des Geistes*, p. 104-106, e Bourgeois, B. *Os atos do espírito*, p. 363-367).

sujeito e objeto são moldados mutuamente não está implícita ou explícita no termo aristotélico de *poiésis*. Portanto, o agir formativo do trabalho e da arte não é contemplado pela *poiésis* de Aristóteles. A originalidade de Hegel refere-se à reformulação da *poiésis*, a qual o criar forma<sup>64</sup> o sujeito e o objeto, estabelecendo um relacionamento lógico de dependência mútua e recíproca da realidade humana entre eles.

Tal como ocorre no processo de criação de obras artísticas, esse relacionamento que se origina do objeto criado pelo trabalho traz consigo mesmo a formação realizada pelo trabalho, ou seja, quando trabalha a consciência destrói ao mesmo tempo em que reconstitui esse outro e, por isso, se apropria dele da mesma maneira como fez com a coisa ao transformá-la em objeto criado. Então o processo formativo do trabalho refere-se ao formar a superação<sup>65</sup> dos momentos necessários já percorridos e sentidos pela consciência na dialética do senhor e do escravo<sup>66</sup> realizando seu si no mundo trabalhado por ela representando a história da consciência de si, a saber, do homem. Os momentos do medo e do serviço e o momento do formar se

---

<sup>64</sup> *Bilden*.

<sup>65</sup> *Aufhebung*

<sup>66</sup> Na *Fenomenologia do Espírito*, Capítulo IV “A verdade da certeza de si mesmo (A – independência e dependência da consciência de si: Dominação e Escravidão)”, Hegel apresenta a célebre dialética do Senhor e do Escravo, mostrando como o trabalho na qualidade de categoria filosófica adquire a função de mediação na dialética do senhor e do escravo e, por isso, aparece como o meio de efetivação da relação das consciências entre si e o mundo. O trabalho consiste na mediação das duas consciências desejantes que batalham pelo reconhecimento (figura do senhor e escravo) buscando satisfazer cada uma a si mesma. O trabalho é considerado meio para a satisfação dos desejos das consciências. Contudo trata-se de uma aparência da dialética do senhor e do escravo. Ela começa efetivamente pela desigualdade proveniente do desejo de reconhecimento através da satisfação de uma delas, mas sendo um processo desigual de reconhecimento, o escravo não é reconhecido e tem o desejo refreado.

superam<sup>67</sup> em um só momento que os torna em uma maneira específica o universal que se coloca como essa realidade humana trabalhada.

A ação formativa do trabalho que supera<sup>68</sup> os momentos da dialética do senhor e do escravo, gerando esta universalidade específica relacionada à realidade humana trabalhada, apresenta o conceito de *Bildung* (Formação)<sup>69</sup>.

Outrossim, a arte tem a capacidade de formar o ser humano e esta capacidade formativa relaciona-se à *Bildung*. A maneira como a *Bildung* aparece no processo de formação do trabalho e o modo como Hegel a pensa traduz o rompimento com o imediato, com o natural, num processo de transmutação do homem e da natureza. Isso representa que no movimento desencadeado e realizado pelo trabalho a *Bildung* se mostra como a formação prática que efetiva mútua e reciprocamente a formação de si pela formação das coisas. A consciência trabalhadora, nesta formação prática de si e das coisas, se liberta e efetiva seu si, visto que a consciência que trabalha transforma as coisas que estão ao seu redor e a transforma a si mesma, superando<sup>70</sup> todos os momentos experimentados por ela na realidade concreta<sup>71</sup>.

---

<sup>67</sup> *Aufheben*.

<sup>68</sup> *Aufheben*.

<sup>69</sup> O conceito de *Bildung* (Formação) é habitual aos filósofos, romancistas e poetas do século XIX, principalmente os ligados ao idealismo ou romantismo alemão. Tanto a literatura sobre Hegel quanto os estudos sobre os românticos e idealistas alemães dão ao termo *Bildung* características comuns. O significado *Bildung* refere-se ao processo cultural de formação do indivíduo e também do mundo que o cerca, ou seja, a língua, as artes, as ciências, a religião, etc. Berman faz a comparação entre Hegel e Goethe (pensando em “*Os anos de aprendizagem de Wilhem Meister*” e “*Os anos de peregrinação de Wilhem Meister*”), apresentando as semelhanças existentes em relação ao significado dado por ambos ao termo *Bildung*. (C.f. Berman, A. *Bildung et Bildungsromam*). Muitos se referem à *Bildung* meramente como “educação”, porém para este significado a língua alemã possui a palavra *Erziehung*.

<sup>70</sup> *Aufheben*.

<sup>71</sup> O conceito de *Bildung* presente na dialética do senhor e do escravo pode ser ilustrado através da seguinte passagem de Berman: “(...) Mais on peut bien aussi dire, inversement, que la *Bildung* se définit comme un travail. Car la formation dont il est question ici, c’ est la

A *Bildung*, retratada com este caráter prático da formação que considera o mundo real<sup>72</sup> e a universalidade exposta através desta concretude do mundo em relação à ação humana, estabelece Hegel como precursor da cultura do trabalho.

Cabe tratar da cultura do trabalho porque a realidade concreta que possibilita a emancipação da consciência escrava e que conduz a consciência de si à efetivação de seu si, determinando os percursos para a liberdade da consciência e a possibilidade de um reconhecimento efetivo das consciências, compõe a realidade trabalhada ou o mundo trabalhado. É sobre esta realidade trabalhada ou o mundo trabalhado que teremos também as obras artísticas desempenhando seu papel formador.

A consciência é formada<sup>73</sup> e libertada pelo trabalho que a põe no mundo do espírito – o mundo da *formação prática*<sup>74</sup>. Esta consciência trabalhadora experiencia o mundo em uma de suas figuras históricas e sociais, desenvolve sua autonomia a partir da realidade concreta e constrói o caminho

---

*praktische Bildung*, la formation de soi par la formation de choses. L' université atteinte par l' individu (mais aussi bien un peuple, une langue, une littérature), c' est la dure et laborieuse universalité de la praxis." (Berman, A. *Bildung et Bildungsroman* p. 144). "(...) Mas também se pode bem dizer, inversamente, que a *Bildung* se define como um trabalho. Visto que a formação a qual está em questão aqui é a *praktische Bildung*, a formação de si pela formação das coisas. A universalidade alcançada pelo indivíduo (mas também um povo, uma língua, uma literatura), é a dura e laboriosa universalidade da praxis. (Berman, A. *Bildung et Bildungsroman*, p.144).

<sup>72</sup> Social e histórico.

<sup>73</sup> *Bilden*

<sup>74</sup> *Praktische Bildung*, correspondente à formação de si pela formação das coisas (cf *Bildung et Bildungsroman*).

em direção à liberdade. Todo este caminho percorrido pela consciência é sua formação prática, ou seja, o espírito presente<sup>75</sup>.

A formação cultural do trabalho está estabelecida nos desenvolvimentos causados por seu movimento. É possível afirmar que o trabalho possui esta formação cultural devido às inúmeras qualidades criadas por ele no desenrolar do texto hegeliano<sup>76</sup>, tais como a relação de vínculo com o mundo, a superação da dicotomia sujeito e objeto, a caracterização do trabalho como *poiésis*, a redefinição da *poiésis* e sua caracterização como *Bildung* e *praktische Bildung*, permitindo a libertação da consciência de si e sua participação no mundo do espírito constitutivo do mundo criado pelo trabalhado.

Toda esta possibilidade de formação cultural – relacionado ao trabalho e à arte – advém do princípio fundamental que permite tais desenvolvimentos. O princípio fundamental envolto nestas questões é o da subjetividade.

Na pintura o princípio da subjetividade finita e em si mesma infinita, o princípio de nossa existência e vida própria, mostra o que em nós mesmos opera e é ativo. Este princípio distingue tanto o sujeito de sua própria corporalidade e ambiente exterior em geral quanto também leva o interior a uma mediação com eles.

Este princípio caracteriza, na arte romântica, a relação e movimento entre Deus, comunidade e homem. Agora, com a pintura, tem-se “pela primeira

---

<sup>75</sup> “Eu que é Nós e Nós que é Eu” “(...) Ich, das Wir, und Wir, das Ich ist.” (Hegel, G.W.F. *Phänomenologie des Geistes*. p. 127).

<sup>76</sup> Cf. *Fenomenologia do Espírito*, cap. IV.

vez na arte uma plenitude incomensurável da matéria e uma multiplicidade ampla do modo de exposição que até agora faltava”.

A subjetividade é o conceito do espírito que existe idealmente [*idee*] para si mesmo.

O princípio da subjetividade é, por um lado, o fundamento da particularização, mas por outro lado igualmente o que medeia e o que reúne, de modo que a pintura também reúne em uma e mesma obra de arte o que até agora coube a duas artes distintas: o ambiente exterior que a arquitetura tratou artisticamente e a forma em si mesma espiritual que foi elaborada pela escultura. A pintura insere suas figuras em uma natureza exterior ou ambiente arquitetônico inventados por ela em sentido idêntico, e sabe igualmente fazer desta exterioridade um espelhamento ao mesmo tempo subjetivo por meio do ânimo e da alma da concepção, na medida em que ela sabe se colocar em relação e sintonia com o espírito das formas que nisto se movem<sup>77</sup>.

A pintura tanto apresenta quanto se relaciona com a interioridade e a subjetividade. Sobre o caráter geral da pintura, tem-se, então, a indicação de que o princípio essencial da pintura, que corresponde à subjetividade interior em sua vitalidade, está na arte romântica cristã. Hegel relaciona a pintura romântica com pinturas mais antigas ou de outros povos e aponta que falta a estas uma profundidade do sentimento; ou seja, não há alma interior.

Os antigos podem ter certamente pintado retratos de modo excelente, mas nem sua concepção das coisas naturais, nem sua intuição dos estados humanos e divinos era de tal espécie que, no que se refere à pintura, pudesse chegar à expressão uma espiritualização tão íntima quanto da pintura cristã.<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> *Estética*, vol. III, p. 196.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 199.

Para ilustrar esta passagem temos a descrição de uma mesma situação: uma mãe divina com seu filho. Hegel compara a imagem de Ísis e Hórus com a Madona e o Menino Jesus. Nesta bela passagem<sup>79</sup>, é possível visualizar toda a beleza expressa pela arte cristã, que consiste na apresentação da vida íntima espiritual, da graça e do sentimento, em oposição à rigidez despida de sentimento e ternura da arte egípcia. Eis a prova de que o material da pintura exige uma espécie mais subjetiva de animação e corresponde

à difusão pela superfície e à 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. No princípio deste material reside que o exterior não deve mais conservar para si validade última em sua existência efetiva - mesmo que também animada pelo espiritual -, mas deve justamente ser rebaixado nesta realidade a uma mera aparência do espírito *interior*, que se quer intuir para si como espiritual<sup>80</sup>.

O interior do espírito busca se expressar *como interior* no reflexo da exterioridade. A superfície, por onde a pintura mostra seus objetos, conduz por si aos ambientes, às referências e às relações. A cor, que consiste na *particularização* do aparecer, necessita também de uma particularidade do interior, que apenas através da determinidade da ação, da situação e da

---

<sup>79</sup> “Uma figura que constantemente se repete é Ísis segurando Hórus sobre os joelhos. Tomado de modo exterior, temos aqui o mesmo tema [*Gegenstand*] que Maria com a criança na arte cristã. Na posição egípcia simétrica, retilínea, imóvel, se mostra, todavia, como foi dito recentemente (*Cours d'Archéologie* par Raoul Rochete, 1-12<sup>me</sup> leçon. Paris 1829; *Folha de Arte* n° 8 do *Folha Matutina para Pessoas Cultas*, 1829), ‘nem uma mãe, nem uma criança; nenhum rastro de inclinação, de sorriso ou de carícias, em poucas palavras, nem a menor expressão de qualquer espécie. Quieta, intocável, imperturbável, é a mãe divina que amamenta a criança divina, ou ainda mais não é nem deusa, nem mãe, nem filho, nem deus; é apenas um signo sensível de um pensamento que não é capaz de nenhum afeto e nenhuma paixão, não a exposição verdadeira de uma ação efetiva, muito menos a expressão correta de um sentimento natural’”. *Ibidem*, p. 178.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 199.



expressão se torna claro e, para isso, necessita de multiplicidade, movimento e vida interior e exterior do particular.

O princípio da Forma de arte romântica se refere ao princípio da interioridade como tal, ligado em seu aparecer à multiformidade da existência<sup>81</sup> exterior e conhecido a partir da existência<sup>82</sup> particular como ser-para-si e si mesmo recolhido.

O próximo momento consiste na aproximação entre os capítulos iniciais para mostrar que o agir formador, proveniente do trabalho e da arte, é expresso através da pintura, conduzindo o ser humano ao conhecimento das coisas, reconhecimento, autonomia e liberdade.

---

<sup>81</sup> *Dasein.*

<sup>82</sup> *Existenz.*

### III. A noção de Expressão e a Verdade da Arte

O percurso feito até aqui expõe os elementos constitutivos da arte e seu desdobramento com vistas à adequação entre forma e conteúdo e sua exposição artística. Vimos que conforme ocorre este desenvolvimento, há uma apropriação, adequação e superação do objeto trabalhado.

Para haver arte é preciso criação e uso de materiais que cumpram com o objetivo da exposição artística. Quando nos referimos ao termo “material” na arte, este termo não corresponde *apenas* à matéria física, pois a música faz uso de um material – o som e o tempo – para ser constituída, assim como a poesia necessita da palavra. Estes materiais, ou seja, elementos constitutivos, são trabalhados pelo ser humano na busca de uma finalidade superior, tal como a busca pela determinação da cultura, da política, da religião e da filosofia, ou a satisfação de suas necessidades e conseqüente apropriação do mundo. Ao apropriar-se do mundo o ser humano passa a ter domínio e consciência deste mundo e de si mesmo, e revela esta consciência por meio destes objetos trabalhados.

O objetivo desta última parte é expor como o trabalho artístico produz uma verdade, a Ideia, através de sua expressão. Para isso será preciso estabelecer a noção de expressão presente na filosofia hegeliana e o movimento ou o percurso necessário para a arte atingir a verdade. A Ideia corresponde ao conceito adequado à verdade, à adequação entre conceito e realidade. Em relação à arte, podemos associar esta correspondência às

identificações entre indivíduo e substância, à identidade do indivíduo com o objeto<sup>83</sup>.

Esta identificação abrange a compreensão de arte como trabalho, como ação, pois tem-se a produção artística resultante na obra de arte e, por consequência, o *conhecimento*.

Toda ação humana é humana enquanto é algo de pensante, um produto do pensar, enquanto emana e provém do pensar, e que nela o pensar é ativo. Quando se afirmou que o homem se distingue do animal pelo pensar, afirmou-se assim que tudo o que é humano pertence ao homem e tem a sua fonte e sede no pensamento. A ciência, a religião, o Estado, o direito, a arte, etc., tudo isto pertence, não ao animal, mas ao homem; este é essencialmente pensante. O reino humano constrói-se apenas no campo do pensamento, no solo do pensar.<sup>84</sup>

Cabe ressaltar que todo trabalho é ação, porém nem toda ação é trabalho.

Na edição da *Estética das Artes Plásticas*, apresentada e comentada por Bernard Teyssède, tem-se que

---

<sup>83</sup> “La peinture est justement ce qui identifie l’individu avec la substance, et cette identité de l’individu avec l’objectivité en general, et par conséquent aussi avec la nature, est le second objet de la peinture. Les paysages correspondent à des sentiments de l’homme; mais, puisque l’individu ne voit dans les phénomènes de la nature que ses propres sentiments, Il est entièrement pour soi, et comme Il est reconcilié d’abord avec la subjectivité substantielle (école italienne), secondement avec la nature (peinture des paysages), Il l’est troisièmement avec soi-même dans ses ouvrages de la vie commune, dans de petits soins, etc. C’est la réconciliation absolue de l’individu avec soi (l’école flamande)”. [A pintura é justamente o que identifica o indivíduo com a substância e esta identidade do indivíduo com a objetividade em geral, e, por consequência, também com a natureza, é o segundo objeto da pintura. As paisagens correspondem aos sentimentos do homem, mas como o indivíduo vê nos fenômenos da natureza como os seus próprios sentimentos, é inteiramente para si, e como ele reconcilia primeiro com a subjetividade substancial (escola Italiana), em segundo lugar com a natureza (pintura de paisagens), em terceiro lugar, consigo mesmo em suas obras de vida comum, com problemas, etc. Esta é a reconciliação absoluta do indivíduo consigo (a escola flamenga)] HEGEL, G. W. F. *Esthétique – Cahier de Notes Inédit de Victor Cousin*. Paris: Librairie Philosophique Vrin, 2005.

<sup>84</sup> *A razão na história*.

O princípio essencial da pintura [...] é constituído pela subjetividade interna e viva, com seus sentimentos, representações e ações [...], com a multiplicidade de suas situações e suas manifestações exteriores e corporais. É por esta razão que a arte cristã, romântica, encontra sua realização mais adequada na pintura<sup>85</sup>.

Pois bem, a pintura consiste na expressão visível da subjetividade. Ela exprime uma verdade e possui a capacidade de criação de um momento, como um reflexo da cena do mundo. As cenas do mundo representam um aspecto da atividade humana. Em uma breve comparação com a poesia, a pintura teria uma desvantagem em relação à música ou à poesia porque ela não consegue fornecer uma sucessão de mudanças. Porém, a pintura se sobressai no que tange a exposição da singularidade.

O pintor tem a vantagem de poder mostrar a cena determinada na singularidade mais completa, na medida em que ele a leva sensivelmente diante da intuição na aparência de sua realidade efetiva.<sup>86</sup>

A criação do momento, então, refere-se à possibilidade que o pintor tem, por não abordar a sucessão, “substituir o que lhe escapa em relação à sucessão contínua do passado e do que sucede”<sup>87</sup>. A pintura expõe uma situação, uma cena de ação e a própria essência do espírito é ação. O espírito é seu produto e seu próprio trabalho e torna-se objeto de si mesmo.

---

<sup>85</sup> HEGEL, G. W. F. *Esthétique des Arts Plastiques*. Textes présentés et annotés par Bernard Teyssèdre. Paris, Hermann, 1993. P. 220

<sup>86</sup> *Estética III*, p. 247.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

Na arte romântica, a pintura holandesa não busca apresentar o belo na sua exterioridade, tal como ocorre na arte clássica. O objetivo de seu ideal consiste na apresentação do espírito em sua ação, na verdade. Enquanto a pintura italiana apresenta as cenas religiosas, a pintura holandesa mostra o ser humano em sua atividade, no seu trabalho de apropriação e ressignificação do mundo. Esta apropriação e ressignificação do mundo põe o homem diante de si mesmo e seu reflexo na arte possibilita um confronto consigo mesmo, dotado de significado.

## CONCLUSÃO

A pintura possui o caráter formador por expressar a ação humana. A pintura holandesa busca, através de seus mestres, expor o caráter humano, seu espírito, sua atividade. Este processo teve êxito pela associação entre o material e o conteúdo representado. As cenas cotidianas, a visão protestante de valorização do trabalho, o reconhecimento das atividades humanas e a expressão do que é o ser humano, muito bem retratados pela composição pictórica, pelos elementos visuais da pintura, permitem aos holandeses o reconhecimento pelo seu trabalho.

Deparar-se com uma obra de arte que segue estas características é deparar-se consigo mesmo. Este processo permite ao ser humano o reconhecimento de si, do outro e do mundo. Eis a expressão, através da ideia, de sua liberdade e autonomia – nisto consiste o caráter formador da arte.

## REFERÊNCIAS

ALBERTI, Leon Battista. **Da Pintura**. Trad.: Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, 2009

ALPERS, Svetlana. **A Arte de Descrever**. Trad.: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 1999

ARISTÓTELES. **A Poética**. Trad.: Eudoro de Sousa. Maia: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998

BERMAN, A. *Bildung et Bildungsroman*. In: **Les Temps de la Réflexion**. Paris, v. 4, p. 141-159, 1984

BOURGEOIS, Bernard. **Os Atos do Espírito**. Trad.: Paulo Neves. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2004

BÜRGER, Peter. **Zur Kritik der idealistischen Ästhetik**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1983

EAGLETON, T. **A Ideologia da Estética**. Trad. Mauro Sá Rego. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Trad.: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999

GONÇALVES, M. Uma concepção dialética de arte a partir da gênese do conceito de trabalho na Fenomenologia do Espírito de Hegel. **Revista de Filosofia Kriterion**, Vol. XLVI, nº 112. Belo Horizonte: Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, 2005

HAUSER, A. **História Social da Arte e da Literatura**. Trad.: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000

HEGEL, G.W.F. **A Razão na História: uma introdução geral à filosofia da história**. Trad.: Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2001

\_\_\_\_\_. **Cursos de Estética**. Trad.: Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2001 a 2005

\_\_\_\_\_. Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus (1796 ou 1797). *In* **Frühe Schriften**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986

\_\_\_\_\_. **Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Compêndio v. 3 – A Filosofia do Espírito**. Trad.: Paulo Meneses. São Paulo: Edições Loyola, 1995

\_\_\_\_\_. **Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986

\_\_\_\_\_. **Esthétique – Cahier de Notes Inédit de Victor Cousin**. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2005

\_\_\_\_\_. **Esthétique des Arts Plastiques**. Textes présentés et annotés par Bernard Teyssède. Paris: Hermann, 1993

\_\_\_\_\_. **Fenomenologia do Espírito**. Trad.: Paulo Meneses. Petrópolis:



Vozes, 1999

\_\_\_\_\_. **Filosofia del Arte o Estetica.** Trad.: Domingo Hernández Sánchez.

Madrid: Abada Editores, 2006

\_\_\_\_\_. **Introdução à História da Filosofia.** Trad.: Artur Morão. Lisboa:

Edições 70, 1991

\_\_\_\_\_. **Phänomenologie des Geistes.** Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2006

\_\_\_\_\_. **Philosophie der Kunst.** Vorlesung von 1826. Frankfurt am Main:

Suhrkamp, 2005

\_\_\_\_\_. **Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Nach Hegel. Im Sommer**

**1826;** Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler. München: Wilhelm

Fink Verlag, 2004

\_\_\_\_\_. **Vorlesungen über die Ästhetik.** Frankfurt am Main: Suhrkamp,

1986

\_\_\_\_\_. **Vorlesungen über die Philosophie der Kunst.** Darmstadt:

Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003

HÖFFE, O. **Immanuel Kant.** Trad.: Christian V. Hamm e Valerio Rohden. São

Paulo: Martins Fontes, 2005

HÖSLE, V. **O Sistema de Hegel.** Trad.: Antonio C. P. de Lima. São Paulo:

Edições Loyola, 2007

JIMENEZ, M. **O que é Estética.** Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo:

Unisinos, 1999

KNOLL, V. A Questão da Mímesis. **Discurso - Revista do Departamento de Filosofia da USP**, São Paulo, n. 27, p. 61-81, 1996

KOSSOVITCH, L. A Emancipação da Cor. *In O Olhar*. Org.: Adauto Novaes. P. 183-215. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

PEREIRA, I. **Dicionário Grego-Português e Português-Grego**. Braga: Livraria A. I., 1998

SIEP, L. **Der Weg des Phänomenologie des Geistes**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000

TEYSSEDRE, B. **La Estetica de Hegel**. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1974

WÖLFFLIN, H. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. Trad.: João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 2000